

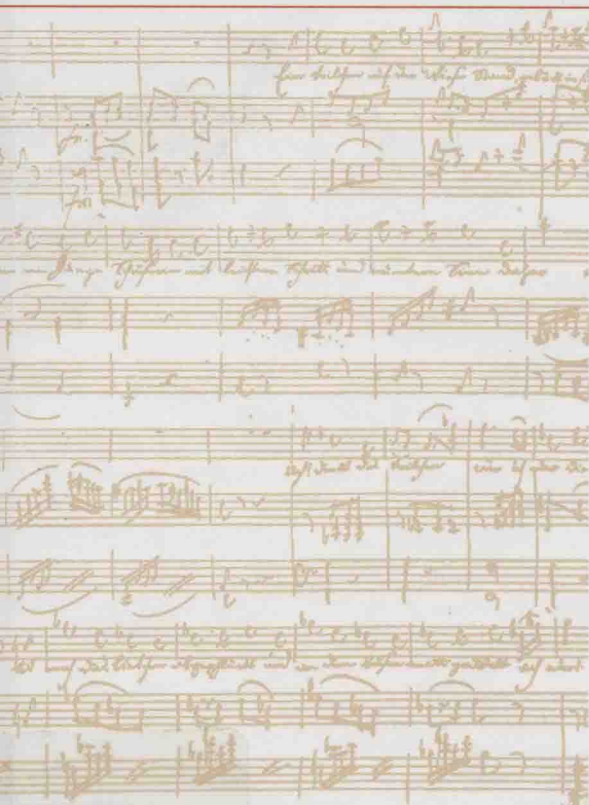
音乐隐喻学

王炳社◎著

言懷

宮草木齊芳昇平早奏韶華好行樂
何妨願此生終老溫柔白雲不羨仙

張調真珠簾河東舊族柳氏名門最
論星宿連張帶鬼幾葉到寒儒受雨
打風吹漫說書中能富貴顏如玉和
黃金那里貧薄把人灰且養就這浩



創于1897

商務印書館
The Commercial Press

音乐隐喻学

王炳社 著

 商务印书馆
The Commercial Press

2016年·北京

图书在版编目(CIP)数据

音乐隐喻学 / 王炳社著. —北京: 商务印书馆, 2016
ISBN 978 - 7 - 100 - 12130 - 9

I. ①音… II. ①王… III. ①音乐学—隐喻—研究—
IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 061796 号

本著作由渭南师范学院出版基金资助出版

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

音乐隐喻学

王炳社 著

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)
商 务 印 书 馆 发 行
三河市尚艺印装有限公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 12130 - 9

2016 年 6 月第 1 版 开本 710 × 1000 1/16
2016 年 6 月北京第 1 次印刷 印张 15 1/4

定价: 80.00 元

目 录

序	1
前 言	3
第一章 中国的音乐隐喻	5
第一节 先秦两汉魏晋南北朝时期的音乐隐喻	5
第二节 隋唐五代时期的音乐隐喻	11
第三节 宋元时期的音乐隐喻	20
第四节 明清时期的音乐隐喻	28
第二章 西方的音乐隐喻	41
第一节 古希腊古罗马时期的音乐隐喻	41
第二节 中世纪时期的音乐隐喻	44
第三节 “新艺术”与文艺复兴时期的音乐隐喻	48
第四节 巴洛克时期的音乐隐喻	54
第五节 古典主义时期的音乐隐喻	59
第六节 浪漫主义时期的音乐隐喻	63
第七节 20 世纪西方的音乐隐喻	100
第三章 音乐隐喻的本质与特征	117
第一节 隐喻是什么	117
第二节 音乐隐喻的产生	121
第三节 音乐隐喻的本质	128
第四节 音乐隐喻的特征	134
第四章 音乐隐喻的基本内涵	143
第一节 情感	143
第二节 替代	149
第三节 转换	153

第四节 暗示	158
第五节 可体验性	161
第五章 音乐隐喻的表现方式	168
第一节 节奏	168
第二节 旋律	172
第三节 和声	176
第四节 模仿	180
第六章 音乐隐喻的思维流程	185
第一节 比较与类比	185
第二节 联想与想象	194
第三节 意象与象征	203
第七章 音乐隐喻的理解	214
第一节 了解音乐的隐喻	214
第二节 投入主观情感	219
第三节 了解音乐表现的复杂性	223
第四节 理解音乐隐喻的途径	228
主要参考文献	232
后 记	238

序

我与王炳社先生是好朋友、老朋友。我们之所以认识并成为好朋友，主要原因有两个：一个是我们都是办刊人、学术人；一个是我们都有共同的音乐爱好和兴趣。我曾参加过2008年北京奥运会开幕式等全国多项大型音乐创作活动，其中由我作词的《五环颂》荣获优秀歌词奖，名列第一；由我作词、刘青作曲、腾格尔演唱的《世界吹来奥林匹克风》获优秀歌曲奖。因此我们在一起常常是推心置腹，无所不谈，其中不少是关于音乐的话题。他给我的总体印象是勤奋、敬业、高产、很能吃苦，当然也成绩斐然。如今，他编著的书已经有8部，成果总量超过200万字。其中多篇学术论文被《高等学校文科学术文摘》和中国人民大学复印报刊资料库转载和收录，影响力在持续上升。就学术研究而言，这是一个了不起的数字，非一般学者所能及。而且他的学术研究还在继续，后劲十足。据我所知，他给自己定的任务是每年著述不少于20万字。像他这样勤奋的人，确实让人敬佩。

炳社先生给我来信说，希望我能为他的新著《音乐隐喻学》写篇序言，我欣然从命，认真翻阅了这部二十多万字的稿子。它将由商务印书馆出版，我由衷地为他高兴。我深知，炳社先生对艺术隐喻的研究已经有十多年时间了，他首先开展对艺术隐喻学科理论体系的研究，然后对各个门类艺术隐喻逐步展开研究。他的设想很宏大，计划十多个艺术门类，每个艺术门类最少要写一本书，《音乐隐喻学》就是他这个宏大构想中的第一步。

他选择音乐作为其门类艺术隐喻研究的第一部著作，其中一个原因是他已经在《人民音乐》、《交响》、《民族艺术研究》等专业核心刊物上发表了多篇相关论文，并产生了不小的学术影响；另外一个原因就是 he 很喜欢音乐，而且也专门学习过音乐，对音乐很有感悟。我也很喜欢音乐，在我看来，炳社先生的《音乐隐喻学》不仅填补了该理论国内的空白，而且他对音乐隐喻的研究很专业、很深刻。具体而言，他的这部《音乐隐喻学》主要有如下几点值得称道：首先是他运用隐喻学的相关理论研究音乐，这是一个创举，解决了长期困扰音

乐创作、表演、接受等方面的不少理论问题；其次是该著作理论体系严谨、系统，从中国和西方音乐隐喻史入手，这就使音乐隐喻理论落到了实处，确保了音乐隐喻学科理论的科学性和实证性；其三是该著作对音乐隐喻学的本质与特征、音乐隐喻的基本内涵、音乐隐喻的表现方式、音乐隐喻的思维流程、音乐隐喻的理解等方面进行了系统而又全面的探讨，表现出作为学科理论体系的完整性、系统性；其四是该著作对中外经典的音乐现象进行了画龙点睛式的分析，大大提升了音乐隐喻理论的实践性和可操作性；其五是该著作具有很高的理论价值，作为一部带有学术探讨性质的理论著作，炳社先生的这部著作对音乐方面的诸多问题进行了基于艺术隐喻理论上的深层次探索，这无疑对音乐创作和音乐接受、传播具有很好的指导作用和参考价值。

是为序。

龙协涛

2014年11月12日于北京大学燕北园

前言

自 20 世纪 80 年代隐喻学成为显学以来，随着研究的深入和拓展，隐喻学理论逐渐延伸到了各个学科领域，音乐领域也不例外。当然，关于音乐的隐喻问题，虽然在西方古希腊罗马时期，在中国古代先秦时期，就有不少论述，但不管是西方还是中国，至今都没有建立起系统的音乐隐喻理论体系，这不能不说是一种学术欠缺和遗憾。因此，当务之急，或者说是我们的责任和义务，就是要尽快建立起音乐隐喻学的理论体系。

这本书的立意与写作，还得从我的艺术隐喻研究说起。那是 2007 年，我怀着一种大胆探索的心境，选择了一个很冷僻的选题“隐喻艺术思维研究”，本来是抱着一试的态度申报了教育部的人文社会科学研究基金项目，结果获批，并且得到 5 万元的课题经费。这是学校第一个比较重要的项目，也是经费较多的一个项目。学校领导不仅给了我很多鼓励，而且还在公开场合多次表扬我，我都有点不好意思了。我是抱着试一试的态度申报课题的，所以对于开展研究，本身心里还是没底。究竟怎么开展研究，都研究什么，课题构架里面还有很多未定点，还需要日后认真琢磨；而且隐喻学我也是才开始接触，对它也不是很熟悉。那时我心里真的有点紧张。但学校的鼓励还在继续，很快，学校 1:1 的配套资金的一部分就到位了。于是，我开始前行。

在研究隐喻艺术思维的过程中，在门类艺术隐喻的一章里，我写了“音乐的隐喻”一节，总共不到 5000 字，后来我把这一节作为一篇文章加工，于 2010 年前半年投给了《人民音乐》杂志社。几个月后的一天，我接到一个来自北京的陌生电话，应答了几句才知道原来是《人民音乐》的常务副主编金兆钧先生打过来的，说我给他们编辑部投了一篇文章，我愣了一下，因为已经过去了几个月，而且我投出去的文章有数十篇，已经记不清楚了，况且我对投到《人民音乐》的文章并不抱多大希望，但最后证实我的文章已经被编排了，这使我感到欣喜，也使我感到意外。两个月后，我收到了《人民音乐》寄来的一本杂志，感到格外开心，开心倒不是因为自己的文章被重要刊物发表，关键是我的研

究被音乐界认可，这大大鼓励了我，我一下子买了10本杂志，把其中四五本送给了要好的朋友。此后，我一直在琢磨着如何开展音乐隐喻研究的问题。

终于，在2011年的暑假，我的教育部项目顺利结题，而且这一项目的最终成果——由中国社会科学出版社出版的《隐喻艺术思维研究》，后来分别于2013年、2014年获得陕西高校人文社会科学研究优秀成果一等奖和陕西省哲学社会科学优秀成果三等奖，这也大大激发了我的研究热情。于是，我夜以继日地每天工作10个小时以上，开始了《音乐隐喻学》的写作。期间，我没有寒暑假，没有礼拜天，终于在4年多的寂寞与苦斗中完成了写作任务，而且得到了学校出版基金的大力资助。

《音乐隐喻学》总共分七章。原计划各章相对比较均匀，每章写3万字左右，但经过再三斟酌，总觉得这样一个陌生的理论，要把它介绍给大家，总得以理服人，所以后来就加大了对中国音乐隐喻和西方音乐隐喻的研究力度，也就是书中的第一章和第二章，这两章也就比其他各章的篇幅长了不少，其中更多的是对音乐隐喻史的回顾和对音乐隐喻的个案分析，这就使得其他各章的理论落到了实处，也便于读者对照阅读和进一步研究。这些是我需要特别说明的。

如今，这本书就要和大家见面了，我真切希望艺术理论界尤其是音乐界的同仁们不吝赐教，以便我在后续的研究中能够修正错误，不断进步。

王炳社

2014年9月24日于惜阳斋

第一章 中国的音乐隐喻

第一节 先秦两汉魏晋南北朝时期的音乐隐喻

人类是随着联想和想象思维的形成,随后才具有意象思维能力的,也就是具有了相似性替代(事物之间具有相类似性的隐喻)、相邻性等同(等同性表述的借喻)、相近性转换(事物之间的联系性的转喻)、委婉性讽刺(讽喻)等艺术隐喻思维的能力,而后人类才在此基础上,创造了象形文字(人类历史上最古老的文字是古埃及的象形文字,距今已有五千多年的历史了)。只有到象形文字出现以后,人类才开始把艺术隐喻思维外化为文字记载或者说是艺术作品。当然,除文字以外,人类其他的艺术行为则要远远早于文字性的艺术,如行为态势表达、音乐、舞蹈等。

一、人类艺术隐喻思维能力的形成

雕塑、绘画、音乐、舞蹈、诗歌是人类最早的几种艺术形式。后来,当歌、舞、诗三位一体出现的时候,人类的艺术思维才真正成熟,从而也从被动隐喻走向主动隐喻。事实上,几乎所有自然物、任何艺术形式都离不开节奏和韵律,同时,所有自然物、艺术形式之间都存在着紧密联系。因此可以推断,“在音乐、舞蹈、诗歌发生之始,它们之间也许有着极为密切的联系,甚至有可能处于三者浑然一体的状态”^①,这种情况到今天仍然在延续。从艺术本源来看,歌、舞、诗三位一体出现,是因为它们本身就是从“巫舞”演变而来或者发展而来的。这里需要说明的是,早在巫术时代,也就是人类距今大约10至14万年以前的旧石器时代中期,那时的人类还处在人猿揖别的时期,巫术过程虽有幻想,但人的意识还相当蒙昧,还远未具备概括抽象、创造意象的能力。只有到了新

^① 邓福星:《艺术前的艺术——史前艺术研究》,山东文艺出版社1986年版,第11页。

石器时代之后，人类才具备了主动隐喻的能力。也就是在这个时候，人类开始具备了认识两种事物之间差别的能力，或者语言中存在着现成的语词或表达法，但为了更好地传达人类的意思，从而获得更好的交流效果而选用某一事物来谈论另一事物的方法。^①

人类最早的艺术隐喻应该就是图腾思维。图腾是人类历史上最早的一种文化现象。图腾的本意是“亲属”、“标记”的意思。“图腾的发生，标志着最初的‘人的依赖关系’的真正诞生。”^② 图腾正是原始人“求安”的隐喻。之所以产生出“求安”的隐喻思维模式，主要原因是原始人类生存环境和条件极其恶劣。因此，“为了在生存斗争中幸免于难，原始时代的人们除了采用积极的方法来抵御各种威胁外，还以幻想的、一厢情愿的方式来求安”^③，也就是“认亲”。他们以为通过这种“认亲”，就能够使自己免受攻击，免受磨难。“原始人一般都相信自己的氏族与某种动物、植物或无生物之间有一种特殊的亲密联系，并以之作为氏族崇拜的对象，这就是‘图腾’。”^④ “图腾文化表现出我们的祖先对某种动物（或植物）的敬畏或尊重。”^⑤ 显然，图腾本身就是一种隐喻思维方式，或者说，图腾就是隐喻。图腾后来就演变成了神话，同时也开始出现在一些特殊的时刻进行艺演的场景。据《吕氏春秋·古乐》记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙。”这是描写远古先民进行乐舞的场面。《尚书·尧典》也有记载：“予击石拊石，百兽率舞。”这是描写原始先民图腾歌舞的场面。

二、人类音乐隐喻思维的滥觞

中国音乐隐喻思维的滥觞应该是在距今一万年左右的新石器时代的早中期，早于华夏族的始祖神轩辕黄帝五千余年，七孔骨笛的发掘出土就是明证。到了距今 7000 至 6700 年的新石器时代晚期，中华先民们可能已经开始烧制陶埙，

① 张大松主编：《科学思维的艺术——科学思维方法论导论》，科学出版社 2008 年版，第 112 页。

② 郑元者：《艺术之根——艺术起源学引论》，湖南教育出版社 1998 年版，第 88 页。

③ 何星亮：《中国图腾文化》，中国社会科学出版社 1992 年版，第 60 页。

④ 轩小杨：《先秦两汉音乐美学思想研究》，中国社会科学出版社 2011 年版，第 11 页。

⑤ [英] 米兰达·布鲁斯-米特福德、菲利普·威尔金森：《符号与象征》，周继岚译，生活·读书·新知三联书店 2010 年版，第 150 页。

控制骨哨。这些原始乐器无可置疑地告诉我们，当时的人类应该已经具备了以乐音形式表达自己情感的隐喻能力了。

我们之所以说音乐本身就是隐喻的，是因为“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”^①。也就是说，音乐实际上是人的情绪或内在情感的替代，即隐喻，也是人心理情绪自我调节的需要。外在世界影响人的心理变化，人的内心世界又以声的形式表现出来，这就产生了带有情感色彩的音，而这音经过节奏的表现就成了乐，这就是音乐的起源。由此可以看出，音乐实际上是人内在情感或心理的替代性或相似性外化，亦即一种隐喻性的表现。即所谓“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音”^②。不同的社会，不同的环境，不同的情感，就会产生不同的音乐，音乐往往反映出人情的冷暖、世态的兴衰，即所谓“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”^③，这就更加有力地说明了音乐的隐喻本质。当然，真正意义上的音乐作为一种隐喻的存在，其隐喻价值并非一般俗人所能理解，因此，“不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼矣”^④。也就是说，音乐有很深的学问，主要是因为它内在隐喻的深邃和隐喻价值的绝高。因而自古以来，在所有艺术门类中，音乐的隐喻是最难破解的。我们一般人对于音乐的感受也只能停留于其节奏和旋律层面，很难触及隐喻层面。音乐作为情感的艺术，它可以使我们发狂，但往往也使我们感到费解，因为它从来就没有确定的答案。

三、先秦两汉时期的音乐隐喻

在我国，早在尧舜禹时期，音乐实际上就已经成为诸侯政绩的隐喻，甚至每一位帝王都有其乐名，这乐名实际上也就是该帝王政德的隐喻。如“大章”

① 《礼记·乐记》，参见王文锦译解：《礼记译解》（下），中华书局2001年版，第525页。

② 同上书，第526页。

③ 同上。

④ 同上书，第528页。

是尧的乐名，就是隐喻尧德彰明昭著；“咸池”是黄帝的乐名，就是隐喻黄帝的德政完备；“韶”是舜的乐名，就是隐喻舜能继承尧的美德；“夏”是禹的乐名，就是隐喻禹能够将尧舜之德发扬光大；商周的乐也隐喻当时执政者能够尽心竭力。

这里值得重点一提的是商朝。商朝是我国第一个文化高峰期的朝代，也是我国第一个有直接的同时期的文字记载的王朝，甲骨文和金文是目前已经发现的中国最早的成系统的文字符号。商朝的艺术文化也高度发达，音乐当然也不例外。据《礼记·郊特牲》记载：“殷人尚声，臭味未成，涤荡其声。乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以诏告于天地之间也。”^①也就是说，殷商时代崇尚音乐，他们的祭祀，在没有杀牲、煮牲之前，就首先奏乐降神。等音乐奏过了三节，然后才出门迎接祭牲。呼号的声音，就是殷商人在天地间用以寻觅、召唤鬼神的手段。可见音乐当时是处于何等神圣的地位！由此我们可以看出，殷商时代的统治者就非常看重音乐的隐喻价值，他们认为音乐能够创造天地之间的合和氛围，能够慰抚神灵保佑国泰民安。在商代，可以说音乐主要是作为一种隐喻的存在。商代音乐的隐喻主要表现在两个方面，这就是统治阶级将其作为维护自己政权和满足自己享受的工具。《周礼·大司乐》云：“王大食，三宥，皆令奏钟鼓。”《周礼·乐师》云：“飨食诸侯，序其乐事，令奏钟鼓。”因此，商代不仅音乐繁荣，其乐器制造业也相当发达，乐器种类颇为繁多，这主要应该归功于青铜冶炼技术的发达。

到了先秦两汉时期，从风、雅、颂几种歌诗的形式看，音乐这时大致演变成了描写劳动场面、宫廷宴乐、歌颂先祖功德等的形式。音乐常与美好、惬意、欢乐等联系在一起，所以音乐也就自然而然地成了心情愉悦的隐喻；音乐也时常与自豪、满足、富贵等联系在一起，所以音乐也就成了宫廷奢华的隐喻；音乐往往与庄重、威严、肃穆等联系在一起，所以音乐也就成了对先祖歌功颂德的隐喻；音乐也经常被看作是能够调节、排解、疗治人心理积郁的重要方式，所以它也通常是某种心情的隐喻。相传孔子闻《韶》乐，三月而不知肉味，可见音乐对人心情影响之大。司马迁在《史记·乐书》中说：“音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。”也是说音乐对人的身心节律具有调节作用，这也

^① 《礼记·郊特牲》，参见王文锦译解：《礼记译解》（上），中华书局2001年版，第357页。

可以看作是音乐的隐喻价值之一。《礼记·乐记》也认为：“志微、噍杀之音作，而民思忧。啍谐、慢易、繁文、简节之音作，而民康乐。粗厉、猛起、奋末、广贲之音作，而民刚毅。廉直、劲正、庄诚之音作，而民肃敬。宽裕、肉好、顺成、和动之音作，而民慈爱。流辟、邪散、狄成、涤滥之音作，而民淫乱。”^①意思是说，当奏起细微而急促的音乐的时候，人民听了，就会引起忧愁；奏起舒畅、平易、音调丰富多彩而节奏简明的音乐的时候，人民听了，就会产生康乐的情绪；奏起粗犷严厉、发声猛烈、收尾亢奋、广阔而激愤的音乐，人民听了，就会满怀刚毅之情；奏起廉直刚正、庄重真诚的音乐，人民听了，就会肃然起敬；奏起宽裕、圆润、平顺、成熟、谐和、生动的音乐，人民听了，就会滋生慈爱的情感；奏起浮躁、怪癖、邪恶、散漫、轻佻、放荡的音乐，人民听了，就会萌发淫乱的情欲。以上所言，对应于现实中的音乐，我们可以用《二泉映月》、《回家》、《义勇军进行曲》、《歌唱祖国》、《母亲》等对应之。至于最后一种，过去的宫廷音乐、现在的一些流行音乐就有这样的曲子。这也就是说，音乐实际上是人的情绪的某种象征（隐喻）。因此，“音乐也就起到了发乎人心，经艺术化后，反过来感动人心，化育情性的‘治心’作用”^②。

四、魏晋南北朝时期的音乐隐喻

到了魏晋南北朝时期，出现了“清商乐”，也就是北方的相和歌和相和大曲与南方的江南民间音乐结合而产生的一种音乐。它是魏晋以来“士族门阀”享乐需要的产物。由于魏晋时期社会的黑暗，文人士族便以艺术来表现心中的不满和精神的超脱。从实质上来说，这一时期的音乐都是某种隐喻的存在。王弼在其《论语释疑》中推崇“大成之乐”，实际上就是要求音乐家要把对社会的看法以音乐暗示的方式表现出来，这和老子的“大音希声”的“无”、“无为”思想相比较，显然是一个很大的进步。蔡邕、蔡琰（蔡文姬）、阮籍、阮瞻、嵇康等都是著名的文人音乐家，他们创作的音乐更富于哲理，其隐喻价值更高。像蔡文姬的《胡笳十八拍》，诉说了作者自己人生的悲惨遭遇，反映了战乱给人民带来的深重灾难，抒发了对祖国故土的思念和骨肉分离的痛苦之情。阮籍的

^① 《礼记·乐记》，参见王文锦译解：《礼记译解》（下），中华书局2001年版，第540页。

^② 邓福星：《艺术的发生》，生活·读书·新知三联书店2010年版，第179页。

《酒狂》，就是利用节拍轻重颠倒如人饮酒之后的醉态，来实现音乐的隐喻价值——抒发对黑暗现实的不满而又找不到出路的矛盾心理的。可以说，该曲是运用了替代、暗示等方式实现隐喻目的的。他的《乐论》，强调“和”，认为音乐就是要顺乎自然，也就是所谓的“顺天地之体，成万物之性”，即是说，音乐就是要顺乎人的本性，要体现一定的隐喻价值，要引导人民认识当前的社会，表现出对社会的看法和评价。嵇康也是这一时期很有影响的音乐理论家，他是“竹林七贤”的代表人物之一，它的音乐追求的是“清淡”，其代表性作品是《声无哀乐论》、《琴赋》及琴曲《稽氏四弄》、弹奏曲《广陵散》（又名《广陵止息》）等，注重音乐的内在隐喻品质。他是中国音乐从形而上政治层面的隐喻（如《礼记·乐记》等）向形而下普通民众生活的隐喻转变的一个标志性音乐家。当然，这一时期的音乐总体上是追求一种“任自然”的审美倾向，形成了中国音乐史上特有的“山水音乐”（对应于当时的山水诗、山水画等），这“山水音乐”实际上是人们对当时社会政治生活黑暗的不满情绪的某种隐喻。

另外我们还应该提到的就是南朝沈约的《宋书》。在《宋书·律历志上》中，他非常关注音乐的内在隐喻价值，指出音乐实际上是人的内在情感变化的某种隐喻。还有南朝刘勰的《文心雕龙》，在《乐府》一章中主张“诗为乐心，声为乐体”^①，其更为深刻的意义实际上是强调作为声音的音乐，就是人的内在情感和内心深处乃至思维层面的东西的某种隐喻。“乐府”本是汉武帝时期设立的音乐机构，后来便演变成为一种带有音乐性的诗体名称。刘勰在《文心雕龙·乐府》中，表面上谈的是音乐发展问题，但其隐喻层面的意向却是要求音乐更多关注民风民俗和民间疾苦，其实就是要求音乐创作和表现要注意对其隐喻价值的开掘。《文心雕龙·乐府》整篇可以说都是以隐喻的方式写就的。刘勰说：“乐府者，声依永，律和声也。”^②也就是说，乐府，就是让声调服从于歌咏，用律吕来协调声调的乐章。这里，刘勰实际上是以隐喻的语言告诉我们：天下的音乐创作，其音律都必须与人民的生活相协调，也就是音乐必须和人民的生活具有某种相似性，或者它是人民疾苦的某种曲折表现，或者它是暗示了人民的

① 刘勰：《文心雕龙·乐府》，参见赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，漓江出版社1982年版，第64页。

② 同上书，第63页。

生活,或者它是讽喻某种现实生活中不合理的东西,即所谓“师旷觐风于盛衰,季札鉴微于兴废”^①,意思是说师旷能从南北方的乐曲里,看出晋、楚士气的高涨或低沉,季札能从微妙的《诗经》乐章的演奏中,鉴别周室及诸侯各国的兴盛或衰亡。不管是哪个朝代的圣君明主,都很重视音乐的隐喻或者说教化作用,只有那样的音乐才能够“情感七始,化动八风”^②。也就是音乐以隐喻的方式就能够感动天地人,感动春夏秋冬。刘勰此论实际上肯定了音乐是一种隐喻的存在,说明隐喻是音乐的本质功能之一。

第二节 隋唐五代时期的音乐隐喻

总体来看,隋唐五代时期经济文化高度繁荣,尤其是唐代,堪称是中国封建社会的鼎盛时期,所以这一时期的音乐就具有盛世的特点。同时,由于各民族文化的融合和隋唐对外经济文化交流频繁,因此也使得当时的音乐大多都受到域外音乐文化的影响,甚至不乏直接“拿来”的域外音乐。

一、隋唐五代时期的音乐隐喻表现

隋朝虽然完成了国家统一的大业,其政治、经济、文化也取得了长足进步,但由于杨坚穷奢极欲,对内横征暴敛,对外发动战争,很快便国力耗尽,最终被农民起义所灭,隋朝政权也因此仅仅存在了三十多年。到了唐朝,由于实行开明政治和开放政策,及武则天时期,国家很快就走向繁荣。自唐太宗贞观之治到唐玄宗开元、天宝时期的一百多年里,是唐王朝经济繁荣的时期。因此,隋唐音乐也广泛吸收各民族音乐营养,从而产生了大量多元的优秀作品。唐朝音乐在域外影响甚广,使得唐朝成为当时亚洲音乐乃至艺术文化的中心。

唐朝政治开明,社会繁荣,“有容乃大”成为唐朝文化特有的宏大气派,使得唐朝成为世界经济、文化交流的中心,其文学、绘画、音乐、舞蹈等方面的成就均达到世界先进水平,尤其是音乐艺术更为开放和自信。隋唐继承了魏晋南北朝的传统音乐,又广泛吸收中原及边疆各民族乃至远近各国的音乐,从而

① 刘勰:《文心雕龙·乐府》,参见赵仲邑译注:《文心雕龙译注》,漓江出版社1982年版,第63页。

② 同上。

形成了大量新兴的曲子，其音乐隐喻也呈现出多元化的特点。具体而言，隋唐五代时期的音乐隐喻主要体现在如下几个方面：

首先，中国古代社会历来就有“礼者为异，乐者为同”的说法，也就是说，“礼”是区分社会“差序格局”的系统规范，“乐”则是配合“差序格局”的教化工具。从上层来看，音乐就是要以多种隐喻的方式对臣民进行潜移默化的引导和教育。而这种“差序格局”，其实也是一种政治隐喻。反映在乐舞文化上，就层级结构来看，表现为：最高层级乐舞，是专供皇亲国戚和元老重臣们享受的，它有庞大的机构和阵容、宏大的气派和奢华、最高的水准和要求，其音乐自然是唐朝繁荣、奢华和骄傲的隐喻；中间层级乐舞，为各地官僚、军将、富豪及士阶层（文人士大夫）所享用，这一阶层的乐舞主要以儒雅、休闲、正统、规范等，隐喻社会的进步和人民生活的稳定与康健；最底层乐舞，也就是平民阶层，他们的歌舞随性而行，既影响上层，又启迪底层，从某种意义上来说，象征着社会的进步与繁荣，但也间接暗示出社会底层人民生活的无奈和社会潜在的矛盾和危机。

其次，隋唐是开放的王朝，在自我强大的背景下，勇于和善于吸收各民族的优秀文化，从政治层面上来看，这本身就是其开明、自信和进步的隐喻。在隋唐五代时期，各民族之间往来频繁，相互影响不断加深，其文化艺术也迅速融合。就音乐而言，尤其是胡乐对隋唐两朝的音乐影响深远。可以说，隋唐时期的音乐正是雅乐、胡乐、俗乐等的结合体。当然，应该注意的是，盛唐时期政治安定，经济富足，高雅、精神乃至审美层面的追求成为人们的普遍时尚，所以连唐玄宗也加入到了音乐管理的队伍中，他也经常观看乐舞表演。这一方面隐喻社会的繁荣、稳定与发展，但从另外一个层面上也暗示社会潜在的矛盾与危机，这就是音乐隐喻的两面性。一个健康的社会最具活力和潜力的隐喻因素是什么？那就是和谐、进取、创新和发展。从某种意义上来说，隋唐的繁荣要归功于其制度创新，但其进取精神不够，科技创新没有引起足够重视，社会矛盾逐渐显现也没有引起统治者的足够重视，从而最终导致了唐王朝的灭亡。所以上面所说的从另外一个层面上也暗示了社会潜在的矛盾与危机即言此。

二、隋唐五代时期的雅乐、燕乐隐喻

就音乐的种类而言，大的方面，可以分为宫廷音乐、州县军府及文人士大夫音乐、民间音乐等。

中国古代社会等级森严，即使隋唐时期较为开明的社会也不例外。因此，隋唐五代时期的宫廷音乐，主要是为了配合“礼”之“差序格局”，它实际上充当着某种教化工具的角色。也就是说，隋唐五代时期的宫廷音乐本身就是社会政治某种需要的隐喻。也可以说，它就是统治阶级教化人民工具的替代品。在封建社会，从某种意义上来看，艺术实际上是特权的象征，这一点是无可置疑的。因此，隋唐五代时期最高层级的音乐是专为皇亲国戚和元老重臣们享受和服务的。这一类音乐从音乐本身到演员都极其讲究，种类丰富，规模宏大，穷奢极欲，代表着音乐艺术的最高水准和发展潮流，也象征着社会的发展、国家的富强和经济的繁荣，但也是隋唐王朝浮华、形式主义思潮泛滥的隐喻，而且其本身的隐喻意义远不止此。

隋唐时期的宫廷音乐大致可以分为雅乐、坐立二部伎、清商乐、西凉乐、讌乐（宴乐）、四夷乐、散乐百戏，以及鼓吹乐、杂乐等，这里介绍主要的几种，并就其隐喻意义及价值做一简单阐释。

雅乐，就其本质而言，它内在的隐喻价值就在于主要起着一种加强统治、稳定政局的心理暗示作用，是政局稳定、安定团结、国家强盛的象征。当然，隋唐五代时期的所谓雅乐，并不是绝对纯粹的宫廷音乐，它也有相当一部分来自民间。由于雅乐更多是为维护封建统治服务的，所以它的内在更多强调的是音乐的礼制功能和仪式作用，其艺术审美价值便不断被削弱，当然其艺术感染力也就随之下降。同时，隋唐五代时期对雅乐的修订本身就体现出了其隐喻所向。隋文帝杨坚夺权建立隋朝，怕人不服，便采用了崇儒学、尚节俭、正音律等措施。灭陈（589）后，杨坚甚为赞赏自汉以来的相和歌及清商乐，认为其为“华夏正声”。此举隐喻自己“受天明命”，方能与清商乐“会同”，亦隐喻自己的政权符合天意。昔日的“亡国之音”，如今被杨坚奉为“华夏正声”，其目的只有一个，那就是巩固自己的统治。“华夏正声”正什么，不就是正自己的统治地位吗？“华夏正声”显然是一个隐喻，一种转换式隐喻。到了唐代，高祖李渊的雅乐仍用隋朝旧仪，沿用了隋朝雅乐的象征意义和隐喻价值。唐太宗李世民虽然认为“悲欢之情，在于人心，非由乐也”，也就是他并不认为礼乐能够决定国家命运，但还是要显示“王者功成作乐”，所以最后同意让祖孝孙制定雅乐。由于《神功破阵乐》（源自《秦王破阵乐》）隐喻唐太宗东征西伐、建功立业，所以李世民对其大加赞赏，这也使他意识到了音乐的政治隐喻价值和

对凝聚人心、稳定国家的心理隐喻作用，因而安排专人制定雅乐，甚至自己也亲自参与制作。后来由于安史之乱和黄巢起义，雅乐随之衰落。可见，从某种意义上来说，宫廷音乐的兴衰，其实也是社会兴衰的隐喻。当然，乐可鼓舞士气，凝聚人心，但若纵情声色，那就适得其反，隋炀帝杨广就是很好的例子。

燕乐，也就是宫廷朝会宴享时的乐舞，它包括各种宫廷俗乐、杂乐，也包括祭祀雅乐之外的几乎所有宫廷的雅乐，其规模宏大，种类繁多，形式多样，演员阵容整齐，演出庄严盛大，恢宏壮观，具有很高的艺术性和娱乐性。这里我们需要说明的是，人类隐喻的发展经历了个体隐喻（以己度物）、集体隐喻（奴隶、封建社会的宫廷活动意向隐喻）、自由隐喻（现代社会的象征隐喻）三个阶段，因此，宫廷燕乐也属于有特定意义的演出活动，其隐喻所向显而易见。隋文帝以后，推崇汉以来的清商乐为“华夏正声”，设立乐府，主管乐舞，依据“华夷兼备”、“以华领夷”的音乐隐喻价值观，推进南北乐舞文化交流融合，它不仅确立了隋朝宫廷朝会宴享典礼中的雅乐、俗乐、胡乐等表演格局，而且这一体制也为唐朝所沿袭，甚至延续至五代时期。当然，作为宫廷音乐，一般都是严格按照某种政治的或情感的需要而组织建立的，其隐喻所向是明确的，即所谓“每件作品会唤起不同的情感，但是所有的这些情感在类别上可以视为一样的”^①，也就是说，所有的情感实际上都是隐喻的，当然这也是由艺术的审美特性所决定的，也是艺术隐喻所规定的。

三、唐代的宫廷音乐隐喻

唐代为宫廷音乐规定的隐喻内涵是“蓬勃向上”，因此所有的雅乐歌舞都要表现出“发扬蹈厉”、“动荡山谷”的风格，依次演出顺序为《燕乐》、《清乐》、《西凉乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《高丽乐》、《疏勒乐》、《天竺乐》、《高昌乐》。从隐喻是替代、暗示、象征、转换的本性来看，这也可以看作是唐代作为国际政治、经济、文化中心的隐喻，也是唐朝对外文化交流之自信、大气、进取精神的隐喻，一个典型的例子就是著名的《霓裳羽衣曲》即是由《婆罗门》改名发展而来的。

唐玄宗时，宫廷盛大演出开始盛行，其隐喻追求主要是颂歌格调，颂扬先

^① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社 2005 年版，第 3 页。

祖的“文治武功”。凡遇重大节庆演出，少则三五天，多则月有余。这种盛大演出，其艺术形式多样，有雅乐、多部乐、坐立部伎，也有散乐百戏、杂技幻术、舞马、戏象等。这些由地方官员送献来的杂技百戏节目，往往也有特定的隐喻所指，那就是地方官员以此显示自己的政绩和对皇室的敬意。每遇盛大演出的乐舞散乐表演，皇帝携嫔妃、群臣也往往会登楼观览，此时百姓可与皇室贵族同乐，长安城内人如潮涌。以此情况来说，音乐也就自然是经济繁荣、社会安定、百姓乐业的隐喻。因此说，音乐展示有时胜过政治、经济和武力的作用。今天的文化交流，其主要形式就是音乐、体育、文化巡展等形式，也是在向外界展示自己的成就和实力，其内在隐喻就是希望唤起对方对自己的尊重与敬畏感。因此，这些行为，也可以说是一种隐喻。在武则天时期，相传吐蕃派遣使者论弥萨来长安求和，武则天于麟德殿设宴款待，并命乐舞百戏助兴，当时论弥萨极是兴奋，称自己来自遥远荒僻之地，从来不知内地音乐，随请自行台下观看，观看一番后他饶有兴致地说：“亲观奇乐，一生所未见。自顾微琐，何以仰答天恩，区区褊心，唯愿大家万岁。”^①之后，吐蕃与唐朝和好。一场演出，就可以使一个国家愿与另一个国家交好，可见音乐隐喻的作用之大。到了中晚唐时期，经过安史之乱，唐朝由盛转衰，穆宗、敬宗尤喜俳优杂戏和歌舞，梨园、教坊衰落，从某种意义上来说，它暗示唐朝必将进一步走向衰落，后虽有文宗黜“郑卫之音”而恢复“正始之乐”，暗示其恢复国力之决心，然此时唐朝已彻底走向衰落，谁也无能力回天了。

唐朝宫廷经常乐舞不断，上行下效，各藩镇府署、文人士大夫以及民间富豪，也纵情于乐舞百戏享乐，这一方面隐喻社会经济繁荣、社会稳定，但另一方面也隐喻社会的虚无与危机。在唐朝初期，天下初定，不光各州县府署、军镇边关，多配设有府县教坊、乐营以及鼓吹乐等组织，而且各高级官员和地方富豪也往往会拥有私家乐伎，“纲纪荡然”，可见其奢华程度以及社会享乐风气之盛。此可谓是“天下无事”、“君臣无为”之隐喻，当然也是社会“隐忧”之隐喻。从某种意义上来说，歌舞显示和加速了这种风气的进程，起到了推波助澜的作用。进入盛唐以后，唐玄宗开始似乎比较清醒，对这种“莺歌燕舞”风气抱有一定警惕，但由于社会经济高度发达，家给户足，社会

^① 《旧唐书》卷一百九十六上。

安定,后来,唐玄宗终于放松了警惕,满足现状,也开始沉溺于这种奢华的社会风气,于是不再“刻厉节俭”,而是尽情追求享受,他自然也放开了各级官员的歌舞娱乐,甚至在开元二十五年(737)还下了《许百官旬节休假不入朝诏》和《许百官游宴诏》,提倡百官游宴享乐。这看起来是“无可厚非”的乐舞享受,但它实际上却是奢华腐化社会风气的隐喻。同时,除了不计其数的物质赏赐外,还以女乐队赏赐诸如李林甫、安禄山等宠臣,这也可以看作是社会矛盾、阶级矛盾尖锐及内部分裂的隐喻。音乐在社会政治生活中充当如此重要的角色,恐怕只有唐朝才有。此后不久,便发生了安史之乱,于是藩镇割据局面逐渐形成。此后,虽然宫廷乐舞已非从前,然而各级官府、富豪、士大夫和军营的乐舞享乐却仍旧奢华,丝毫未减。可以说,此时,乐舞已经渗进了各级官宦、士族们的血脉,深深扎根于他们的灵魂,也由此慢慢葬送着唐王朝的基业。这是人之过,还是音乐之过?值得思考。音乐可以给人带来欢乐,促人奋进,但也可以使人沉迷不醒,走向极端。

在隋唐时期,音乐的工具隐喻价值得到充分利用,这也是后来唐朝社会得以长期稳定的其中一个重要原因,但也因此掩盖和积累了诸多社会矛盾。

四、唐代的民间音乐隐喻

从音乐的产生情况来看,最初音乐是随口而唱的,有点像“信天游”或“信口开河”,到汉代方有乐府。到了隋唐时期,乐府便逐渐演变成了“曲子”,并开始流行。唐代重诗,但诗皆需入乐。也就是说,在唐朝,诗就是歌,随时可以演唱,可见唐朝音乐风气之盛,音乐地位之崇高。由于音乐的促使,还激发、促成了变文和词(长短句)的产生。唐朝是中国音乐史上的鼎盛时期,它把音乐的隐喻价值和功能推到了极致,音乐的隐喻也呈多元态势,可以说是前无古人,后无来者。在唐代,什么都可以演唱,演唱成了唐朝人生活中不可或缺的重要组成部分。歌舞替代了一切,一切在歌舞之下似乎都荡然无存,歌舞也就隐喻一切的必然走向与趋势。

在唐朝,虽然有文人士族如杜甫“安得广厦千万间,大庇天下寒士俱欢颜”的愿望理想和“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的感慨,但大部分文人士族却是纵情声色,狂放颓废,视音乐歌舞为生活中不可或缺之物。声色似乎掩盖了唐朝的一切,唐朝的一切似乎只剩下了声色。它隐喻什么?不正隐喻社会的畸形、

集权的衰落、社会矛盾的加剧、意志的丧失、危机的蛰伏、欲望的膨胀和灭亡的到来吗？实际上，音乐并没有错，只是统治阶级为它附加了特有的隐喻价值，从而使音乐走向了尴尬而遗憾的境地，这大概也就是胡塞尔所说的“被给予”^①吧。音乐本为“自在”的存在之物，它只是人们表达情感愿望、表现事物态势的一门艺术，然而在主观的“为我”要求或需求之下，从而表现出各种显示^②，即“为我”的隐喻。这样，音乐也就自然失去了它的自然属性，成为某种意向性的存在，因而也就使得它的隐喻更复杂、更主观化，从而失去了它的单纯性、本原性色彩，成为一种“为我”的隐喻。也就是说，虽然现象作为一种自在的存在物，但在“为我”的环境中，它自然会被打上来自各方面的需要的烙印，它自然也就实际上改变着“自我”的存在，而成为一种隐喻的存在。音乐当然也不例外。

唐朝的民间音乐主要有节会音乐、风俗音乐、佛道音乐和都市生活音乐等。节会音乐主要为各个重要节气的狂欢或者祭祀音乐，多为祈福与祝愿的隐喻。唐朝风俗音乐甚是发达，多为表现人民群众生活的酸甜苦辣的隐喻。隋唐时期，道教、佛教屡屡涉政，因而道教、佛教音乐亦此消彼长。统治阶级之所以重视道教、佛教音乐，也是出于更多政治之需要，因而道教、佛教音乐也就自然而然地“被给予”，成为一种隐喻的存在。隋朝崇佛，而唐初尚道，晚唐时期则又尊佛，这些变化，其实都是某种政治需求的隐喻。“隋唐社会以开放的胸怀容纳吸收各种外来文化艺术，少数民族和异域文化在长安影响巨大”^③，胡人的饮食服饰乐舞百戏无不在长安人的生活中表现出来，它实际上也成了唐王朝繁荣、自信、开放的隐喻（象征）。

隋唐时期影响最为深广、深受人民喜爱的是民歌，民歌中最具有隐喻价值的就是谣歌。谣歌或叫徒歌，是产生于各地民间的歌唱，以民众集体创作为主，它散布广、影响大。应该说，谣歌一般都是反映人民现实生活的歌唱艺术。反映人民的生活，当然多为脱口而出，不可避免地要揭露现实中的阴暗面。因此，虽然隋唐时期政治开明，但必定处在封建社会，所以，即使人民的创作也是以

① [德] 埃德蒙德·胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社 1986 年版，第 15 页。

② [德] 埃德蒙德·胡塞尔著，[德] 克劳斯·黑尔德编：《现象学的方法》，倪梁康译，上海译文出版社 2005 年版，第 11 页。

③ 李希凡总主编：《中华艺术通史》（5），北京师范大学出版社 2006 年版，第 252 页。

隐喻方式而就的，而不能以直抒胸臆的方式出现。隋唐时期的谣歌主要采用的隐喻方式是替代、相似性转换、暗示、讽喻等隐喻手段。

五、唐代的音乐隐喻观

这一时期，一些著名诗人、理论家也提出了他们的音乐隐喻观。著名诗人白居易一生酷好音乐，与音乐结下了不解之缘。他的著名长诗《琵琶行》中对琵琶曲的描写可以说是方家之见：

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。
嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。
间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩。
冰泉冷涩弦凝绝，凝绝不通声暂歇。
别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。
银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。
曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。

这样的描写后来被清末刘鹗在其长篇小说《老残游记》描写王小玉说书的情景中得到进一步升华。当然，白居易对音乐隐喻的贡献，主要是他的讽喻诗中的有关主张。他的讽喻诗一共 170 首，他希望它们能够起到“救济人病，裨补时阙”的隐喻作用。他从自己的音乐隐喻观出发，甚至认为天宝中道调法曲与胡部新声合作昭示胡人叛乱与安史之乱。他主张艺术应采用“借物讽咏”，实际上就是强调艺术应在隐喻上下功夫或采用隐喻的思维方式进行创作。白居易在他的诗歌《华原磬》中，认为“乐与政通”，也就是音乐往往是政治的替代物，即政治的隐喻，甚至认为音乐可以亡国，这当然过于夸张。同时，他所主张的音乐“无声之美”，实际上也是强调音乐应追求其隐喻价值，而不应该太过于直白。

除了白居易之外，唐代著名诗人韩愈在其《送孟东野序》中也认为“大凡物不得其平则鸣”，即是强调音乐实际上是隐喻的表现，也就是人心中有不平之事，便发声以泄，亦即《淮南子》中所说“愤于中而形于外”、“愤于志，积于内，盈而发音，则莫不比于律而合于人心”。东汉的蔡邕《琴师赋》、晋代的王褒《洞箫赋》也有“抚长笛以摅愤”、“发愤乎音声”之音乐隐喻观。唐代的吕

温在其《乐出虚赋》中则认为：“和而出者乐之情，虚而应者物之声。”也就是说，在人心情和静的时候从事音乐，就能够充分表达情感；在人内心虚空的时候从事音乐，只能模仿自然之音。这也就是说，音乐实际上是人内在精神的某种隐喻。唐代音乐家薛易简在其《琴诀》中认为：

琴之为乐，可以观风教，可以摄心魂，可以辨喜怒，可以悦情思，可以静神虑，可以壮胆勇，可以绝尘俗，可以格鬼神；此琴之善者也……^①

弹琴之法必须简静。非谓人静，乃手静也。手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静。又需两手相拊，若双鸾对舞、两凤同翔来往之势。附弦取声，不须声外摇指，正声和畅方为善矣。故古之君子皆因事而制，或怡情以自适，或讽谏以写心，或忧愤以传志，故能专精注神，感动神鬼，或只能一两弄而极精妙者。今之学者惟多为能。故曰多则不精，精则不多。知音君子详而察焉。^②

薛易简此论的主要观点实际上就是强调音乐的隐喻价值。他认为，音乐的隐喻价值就在于“观风教”、“摄心魄”、“辨喜怒”、“悦情思”、“静神虑”、“壮胆勇”、“绝尘俗”、“格鬼神”。也就是说，音乐就应该以暗示、象征等隐喻方式给人们以潜移默化的教育引导作用，它能够深入人的灵魂世界，能够表现人的喜怒哀乐，能够让人心情愉悦，能够让人心平气和，能够让人果断勇敢，能够让人远离俗尘，能够帮助人们匡正心中的歪气邪风。同时，琴乐的表现实际上就是由艺术家（作曲家和演奏者）心中的隐喻取向所决定的，这样，琴曲的真正价值才能得到最大限度的表现，其隐喻价值也才能得到最大程度的发掘。因此可以说，隐喻是一种事物之间的“转化生成”^③，“是意义创造过程”^④，它用艺术的陌生感（新鲜感）给人以启迪，从而让人们最终明白：“这个是那个。”^⑤至于五代时期，由于天下纷争，且五代仅仅存在了几十年时间，音乐创作基本处于停滞状态，因此，关于其音乐隐喻问题，此处就略而不论。

①（唐）薛易简：《琴诀》，转引自蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社2003年版，第620页。

② 同上书，第621页。

③ 张沛：《隐喻的生命》，北京大学出版社2004年版，第3页。

④ [法]保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海译文出版社2004年版，第3页。

⑤ 同上书，第30页。

第三节 宋元时期的音乐隐喻

到了宋代,由于将魏晋乃至唐代一直通行的部曲佃客制改为契约租佃制,使得宋代的农业有了突飞猛进的发展,出现了王安石诗中所写的“麦行千里不见土,连山没云皆种黍”的喜人景象。此时的科技发明与创新也不断涌现,诸如活字印刷术、火药、指南针、火焰器、天文时钟、鼓风炉、水力纺织机等,都是这一时期的科技奇迹。这些进步有力地推动了中国经济的发展,从而使传统社会在宋代实现了一个漂亮的转型,也为艺术从宫廷走向民间铺平了道路,从而使艺术成为一种大众消费。

一、宋代的宫廷音乐隐喻

为繁荣文化艺术,宋朝采取了修文偃武和科举取士两项策略,从而使大量的艺术人才脱颖而出,创造了宋朝的艺术辉煌。而商业经济的形成和繁荣,则促使了市民阶层的迅速壮大和市井艺术的兴盛。同时,在宋代,北方民族文化与中原文化的结合,也促使了中国艺术的嬗变。从心理层面上来看,到宋代,中国人的心理开始由唐代的开放转向封闭,儒、释、道三位一体的合流,也促使了中国人内趋性文化心理结构的形成,这当然也支配着艺术家们的艺术创造。无欲无求成就了宋代的艺术辉煌,也使得宋代艺术表现出特有的隐喻价值取向——悲凉的内心世界。可以毫不夸张地说,宋代的艺术完全可以用“悲凉”一词概括,宋代的音乐也不例外。

可以说,宋代的时代精神就是婉约、深沉。这种情绪在文人和民间音乐中表现得尤为突出。昔日唐朝梦幻般的奢侈豪华场面已飘然而去。然而,艺术总要存在,艺术总要发展,情感总要表达,这就使得宋朝的宫廷音乐明显地向世俗化转向,而且宫廷艺人也随时和民间艺人保持着畅通的交流。宋朝宫廷音乐的这种倾向,民间音乐向宫廷音乐的渗透,显示出宋朝朝廷思维方式的转变,也是朝廷迫切需要人民的支持才可以为继的隐喻所在。音乐作为客观需求的隐喻和情感的隐喻,在宋朝得到了很好的验证。这里,我们不妨将宋朝比作一个重病在身的肌体,那么这个肌体自然需要有诸多守候和伺候它的人,那这种民间音乐向宫廷的逆向流动本身可以说就是一味很有效的药剂,或者说它是对病魔缠身者的一种慰藉和安抚,那么,这种需求本身就是隐喻。当然,反过来说,

也正因为是宫廷的认可和需求,才使得宋朝的民间音乐得到了长足发展。而民间音乐的这种发展,恰好也就成了宋朝政治现实的隐喻。在宋朝,勾栏(即表演棚)艺人常常会被选拔进宫,而宫廷里的乐人也常常会被淘汰出宫。这一方面隐喻宋朝社会的严峻现实,即国家人才的缺乏和朝廷求贤若渴的心理;另一方面则隐喻宋朝政策的灵活性和利于人才脱颖而出的良好环境。

到了南宋时期,宫廷音乐组织几经周折直到宋高宗时才成立了宴乐机构。音乐的这种衰势实际上也就成了南宋江山摇摇欲坠的隐喻。因此,从某种意义上来说,音乐实际上是国家兴衰的隐喻。

二、宋代音乐隐喻的特征

北宋时期,城市的迅速发展,促使了城市商业经济的发达。早市、夜市的兴起,使得瓦舍(即商业性的游艺场所)、勾栏开始繁荣起来,而且大多规模巨大。因此,也就吸引和造就了一大批影响力颇大的表演艺术家。据《东京梦华录》卷五记载:

崇、观以来,在京瓦肆伎艺,张廷叟、孟子书主张。小唱李师师、徐婆惜、封宜奴、孙三四等,诚其角者。嘌唱弟子张七七、王京奴、左小四、安娘、毛团等。教坊减罢并温习。张翠盖、张成,弟子薛子大、薛子小、俏枝儿、杨总惜、周寿奴、称心等。般杂剧,杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣。悬丝傀儡张金线,李外宁。药发傀儡张臻妙、温奴哥、真个强、没勃脐、小掉刀、筋骨上索、杂手伎、浑身眼。李宗正、张哥,球杖、踢弄。孙宽、孙十五、曾无党、高恕、李孝详,讲史;李慥、杨中立、张十一、徐明、赵世亨、贾九,小说;王颜喜、盖中宝、刘名广,散乐;张真奴,舞旋。杨望京,小儿相扑。杂剧、掉刀、蛮牌董十五、赵七、曹保义、朱婆儿、没困驼、风僧哥、俎六姐。影戏丁仪、瘦吉等弄乔影戏。刘百禽弄虫蚁、孔三传耍秀才诸官调、毛详、霍伯丑商谜。吴八儿合生。张山人说诨话。刘乔、河北子、帛遂、胡牛儿、达眼五重明、乔骆驼儿、李敦等杂班外入。孙三神鬼,霍四究说三分,尹常卖五代史,文八娘叫果子,其余不可胜数。^①

① (宋)孟元老:《东京梦华录》卷五,中华书局2007年版,第461—462页。

这里的分工明确,记录了不少表演艺术名人。汴京瓦舍勾栏的演出,使得宫廷、文人雅士生活平民化,这不光说明市井艺术的影响力,更重要的是它实际隐喻国家政治的危机、民众对国家前途的麻木和国家意识的薄弱。

宋朝的宫廷音乐,其中宋太宗亲自制作的十八首颂歌式大曲,都没有流传下来,一是由于历史的原因,一是由此可见人们对那些死板的宫廷音乐的厌弃。而歌舞大曲则表现得多姿多彩,灵活多变,且基本都来自民间和西域,尤其是其中的“摘遍”表演,其高潮处就是所谓的“郑卫之音”段落,这也可以说是音乐向通俗和民间发展的趋势,使远离我们的东西熟悉化,这本身也是一种隐喻方式。宋代“郑卫之音”的被重视,是人民心灵受到诸多伤害的某种需求和慰藉,也是人民有意转移视线、在一种自我陶醉状态下得到心理平复的需要,此乃无奈的一种选择,所以这种隐喻具有其深刻的历史背景和必然的因素。这也许就是隐喻的惯用方式,即“引导我们依据较熟悉的系统去看不那么熟悉的系统”^①,或去表现那些不便直言、不堪直言的事情。

隋唐梦幻般辉煌的离去,接着而来的便是两宋与北方少数民族之间连年的战争和国家的破碎。当人们从梦境中回到现实以后,一切也就都回归自然,音乐也不例外。从梦幻到现实,从佛教故事到市民生活,这种从形而上向形而下的转移,使得音乐更加贴近现实,贴近生活。既然是现实生活,那当然也就是现实的表现方式,演现实故事,唱身边实情,嬉笑怒骂变相道来,甚至有的还会夹杂一些色情的东西。音乐走下了圣坛,音乐世俗化,音乐必须迎合市民的兴趣和爱好,这就是现实。随着事业演出向商业演出的转变,利润成了瓦舍艺人们的唯一追求,瓦舍之间的竞争也日趋激烈,这也极大地刺激了两宋说唱艺术的繁荣与发展。因此,可以说,两宋说唱艺术的这种转变,实际上正是其社会进一步趋于现实化、世俗化的隐喻,也是我国封建社会走向明朝资本主义萌芽的某种隐喻。也就是说,不能仅仅把音乐的这种变化看作是音乐本身的事情,它实际上是我国封建社会转型的某种信号、某种象征、某种隐喻。当然,社会的世俗化是很危险的,从经济层面上来

^① [荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团文津出版社2005年版,第6页。

看，它是社会的进步，而从文化层面上来看，它实际上是社会的倒退。也就是说，它往往伴随着对传统文化的颠覆，更多的是对传统文化的破坏，这也许是两宋音乐更深层次的隐喻。对比一下，就不难发现，西方资本主义发展了几百年，但西方社会没有走向世俗化，最为经典的音乐和其他传统文化都被保留了下来；而今中国的传统文化在传承过程中就遇到了不少问题，这一点确实值得反思。也许在处理有关传统文化的时候应该持更为谨慎的态度，不可盲目地一味否定。社会要进步，历史要前进，传统不能丢，优秀要继承，这也许是今天遇到的一道难题。因此，两宋音乐的这种转型，音乐实际上已经成为揭示两宋社会本质的一种符号，音乐实际上也就是整个两宋社会的隐喻。

三、宋词的隐喻

要说歌曲，宋朝最为兴盛的要数宋词了。关于宋词，王国维认为：“其体始于唐之中叶，至晚唐五代，而作者渐多，及宋而大盛。”^①相传宋人在宴请聚会的时候，都要唱歌，而歌唱的形式就是长短句，也就是今天所说的宋词，也称长短句或近体乐府。尽管宋词的内容十分广泛，有的抒发豪情壮志，有的表述离情别绪，有的吟花咏月赞美大自然，有的描绘社会风物人情。但从大的方面来说，却不外乎两种风格，那就是豪放词和婉约词。豪放词的代表人物是苏轼、辛弃疾、张孝祥等，婉约词的代表人物为温庭筠、李煜、柳永、李清照、秦观、周邦彦、欧阳修、晏几道、贺铸等。但总体来看，不管是豪放派词还是婉约派词，可以说其内在的精神都是一个字，那就是“悲”，只不过豪放词抒发的是悲愤之情，婉约词抒发的是悲戚之情，而其内在的隐喻都是对山河破碎、家破人亡的某种暗示或象征。如苏轼的《念奴娇·赤壁怀古》：

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰！遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、檣櫓

^① 王国维：《宋元戏曲史》，凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社2007年版，第33页。

灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人生如梦，一樽还酹江月。

这首词表面是怀古之作，但实际隐喻却是对宋朝社会的不满和愤懑。作者感叹三国时代英雄辈出，是对当时宋朝朝廷荒淫奢侈、对外软弱无能的一种隐喻。“早生华发”则是悲愁的隐喻，而“人生如梦，一樽还酹江月”并非传统所解释的所谓“消极”、“低沉”，而是词作者觉得自己英雄无用武之地，同时提醒世人要从低沉的状态中觉醒起来，这实际上是正话反说，是一种隐喻的抒情方式。

辛弃疾的词《永遇乐·京口北固亭怀古》：

千古江山，英雄无觅、孙仲谋处。舞榭歌台，风流总被、雨打风吹去。斜阳草树，寻常巷陌，人道寄奴曾住。想当年、金戈铁马，气吞万里如虎。元嘉草草，封狼居胥，赢得仓皇北顾。四十三年，望中犹记、烽火扬州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鸦社鼓！凭谁问：廉颇老矣，尚能饭否？

这首词总体表现出一种悲凉之气。通过回顾三国时期的英雄气概，对比今天的家破人亡、山河多失，表现出作者坚决主张抗金的精神。整首词多用典故，句句为隐喻。

婉约词如柳永的《雨霖铃·寒蝉凄切》：

寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去，千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳岸、晓风残月。此去经年，应是良辰好景虚设。便纵有、千种风情，更与何人说！

柳永一生坎坷，在这首词中，作者借别离之情隐喻自己人生遭遇的不幸，因此，这首词具有很高的隐喻价值。柳永这首词的另外一层隐喻所在，就是它实际上也是当时宋朝整个社会知识阶层伤感遭遇的某种隐喻。

还有李清照的《声声慢·寻寻觅觅》：

寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。乍暖还寒时候，最难将息。三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急！雁过也，正伤心，却是旧时相识。满地黄花堆积，憔悴损，如今有谁堪摘！守着窗儿，独自怎生得黑！梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。这次第，怎一个愁字了得！

这首词表面上是写夫亡家破、饱经忧患和离乱生活的哀愁，实际上是借此哀愁隐喻作者对国家前途命运的担忧，即所谓“这次第，怎一个愁字了得”。

四、宋元时期的说唱艺术隐喻

说到宋元时期的音乐及其隐喻，不得不提及其说唱艺术。随着宋代艺术重心的下移，也就是艺术作为一种大众化的存在，便产生了宋代的“流行歌曲”。宋代的流行歌曲主要是词歌，也就是按词牌作词作曲，当然也有商业活动叫卖声演变而成的歌唱。因此可以说宋词本身就是一种依照一定曲调配乐演唱的诗，反过来也可以说宋词本身就是一种音乐的存在。宋代的流行歌曲，除了专门的“小唱”、“嘌唱”技艺外，更多更广泛的则是“唱令曲小词”的形式。相对而言，这种方式简便易行，也更适合于民间自娱自乐，因此流行甚广，颇受大众喜爱。

关于小唱，其实也就是比较随便、伴奏规模较小的演唱，类似于今天的折子戏或选段，即大曲的摘唱，主要流行于各种娱乐场所。所谓“大曲”，也就是古代大型的歌、舞、器乐曲的组合，相当于现在戏曲里面的“本戏”，其演唱的脚本，在唐为诗，在宋为词，主要流行于宫廷宴飨、祭祀礼仪等活动中，属于雅乐的范畴。之所以说宋元时期甚至唐代的小唱为一种隐喻的存在，主要是因为它本身是宋元甚至唐末人们生活节奏的加快、经济交往活动的频繁、人们对政治的失望及其政治观念的淡薄，人们的观念由国转而为家，由外转而为内，由政治转而为生活。对小唱之隐喻的这种解读，也许并不能使众人皆大欢喜，然而它确实反映了小唱产生乃至繁荣的实际情况。

小唱，虽然名字叫“小唱”，但对其唱法要求却是相当的严格。诚如宋代张炎所说：“名曰小唱，须得声字清圆。以哑筚篥合之，其音甚正，箫则弗及也。慢曲不过百余字，中间抑扬高下、丁抗掣拽，有大顿、小顿、大住、小住、打、搯等字，真所谓上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累

乎端如贯珠之语，斯为难矣。”^①这说明小唱在唱法上的要求是相当严格和讲究的。由此看来，越是民间的艺术，往往在细节上越是讲究，这也是民间艺术赖以生存的根本。当然，由于小唱固守四十大曲规范，难以变化，难以发展，最终走向衰落。

与“小唱”相对应的就是“嘌唱”。所谓“嘌唱”，就是旧曲调上加上花腔装饰的一种唱法。由于嘌唱唱法灵活，曲调也比较灵活，因此它最终取代了小唱。这是俗曲与经典的较量，是历史与现实的碰撞，也是民间艺术对主流艺术的胜利。然而，此中有深刻的隐喻含义。其实，到了南宋时期，音乐就开始倾向于“媚俗”了，出现这种情况的原因，除了上面论及的小唱的几个方面的隐喻而外，恐怕更重要的一方面隐喻内涵就是艺术的衰落。虽然宋朝经济上堪称是中国封建社会的鼎盛时期，其经济总量名列世界前茅，而到了南宋，农业、手工业、纺织业等相当发达，而且开始出现了早期的资本主义生产关系，因而商业经济相当繁荣，然而国力却渐趋衰微。所谓国力，顾名思义，就是一个国家的综合实力。虽然当时的国家经济、教育、商业相当发达，然而国家的政治、军事观念却相当淡薄，所以就出现了一种经济繁荣、国家渐趋衰落的奇怪现象。因而这个时候的由宫廷音乐而小唱、由小唱而嘌唱的音乐发展方向就成为南宋时期国家总的发展趋势的隐喻所在。

另外就是唱令曲小词。宋代的流行歌曲就是词歌。这种令曲主要是在茶肆酒楼里演唱的，短小活泼，轻快抒情，也没有严格的音律要求，和现在的流行歌曲类似，大多为抒情歌曲，伴奏要求不高，有拍板即可，和小唱比较接近，但比小唱更灵活。另外，唱这类曲子的均为女性，往往与情色有关，这也可以看作是经济发展不平衡的隐喻。

到了宋末元初，还出现了一种流行于瓦舍中的歌曲——唱赚，也就是当时的通俗歌曲。它既迎合了普通市井人们的欣赏需求，也满足了上层社会消闲取乐的需要。据传唱赚这种音乐形式，与道教追求的“山居水居清雅”或儒家追求的“尧舜之道”有关。唱赚这种音乐形式最早可以追溯到北宋，相传真正确立唱赚音乐地位的是南宋绍兴年间的作曲家张五牛大夫，而最著名的唱赚词作

^① 张炎：《词源》（卷下），中华书局1991年版，第40页。

者则是李霜涯。唱赚历经北宋、南宋乃至元,经历了缠令、缠达、赚、覆赚等几个发展阶段。赚是一种曲调体系,它不仅包括缠令、缠达、赚、腹赚,而且令下又有各种宫调的缠令,因此它的曲调相当丰富。赚又是一种演唱方式,它有固定的演唱程式,适合于普及,而且坦率、热烈、真挚、通俗,容易被接受。唱赚的词就相当于通俗的宋词、元散曲,如“【好女儿】生得宝妆晓,身份美,绣带儿缠脚,更好肩背,画眉儿入鬓春山翠,带着个粉钳儿,更挽个朝天髻”、“【尾声】五花丛里英雄辈,倚玉偎香不暂离,做得个风流第一”等。但唱赚的成功也就暗示着高雅艺术的衰落,高雅艺术的衰落又往往被看作是社会精神衰退的隐喻,因而它也被看作是宋元社会精神滑坡的一面镜子。艺术虽然不能完全等同于政治,但艺术往往是社会政治的隐喻表现。艺术规矩的被打破,往往可以看作是人们某些欲望膨胀的隐喻,也可以看作是精神层面甚至是政治层面衰微的隐喻,这也许是笔者一个不太成熟的看法,不过宋元时期音乐的发展已经验证了这样一个隐喻的客观性。

另外,宋元时期的音乐形式还包括商业吆喝的叫声、说唱货郎儿、有说有唱的诸宫调以及文人鼓子词。

可以说,叫卖声演变成可表演的题材,得益于日用物质生活的丰富。至于说唱货郎儿,据传是宋代才出现的商业形式,这种商业形式在我国一直延续到20世纪60年代中后期。它和叫卖声一样,最早也是起于商业吆喝,是“以市井诸色歌叫卖物之声,采合宫商成其词也”^①。后来这一具有音乐特点的形式被大众认可,逐渐演变成为一种表演形式。叫卖声和说唱货郎儿由于是口头表演,自娱自乐,因而很少有词流传下来,因此叫卖声、说唱货郎儿表演就成为物质丰富、市场繁荣的隐喻。但雅衰俗兴乃至社会整体媚俗的趋势,使上述这些艺术形式构成了社会整体衰落的隐喻。

就音乐而言,可以说诸宫调是在吸收唐宋流行歌曲唱赚的有益成分的基础上发展起来的。当然,关于诸宫调究竟是由一人又说又唱进行的还是由多人联合说唱进行,学术界尚有争议,但根据唐末以后的经济社会发展和雅乐衰落的实际情况,并结合隐喻学的一般原理来看,应该是一人又说又唱进行更为合理,这也符合宋元文史资料的记载情况。诸宫调这种说唱结合的艺术形式,顺应了

^① 吴自牧:《梦粱录》卷二十“妓乐”条,转引自李希凡总主编:《中华艺术通史》(7),北京师范大学出版社2006年版,第209页。

社会经济文化生活发展的潮流，一人兼数职，方法灵活，词调多变，音韵铿锵，语言通俗，对中国音乐、曲艺、文学的发展都有相当的促进和奠基作用。不过，诸宫调大部分都已失传，现存的仅有三种，就是《刘知远诸宫调》、《西厢记诸宫调》和南戏《张协状元》。当然，诸宫调的隐喻意义及其价值就在于它是中国宋元社会音乐乃至其他艺术形式由雅向俗转变的一种替代，也是中国封建社会由鼎盛走向衰落的某种象征，更是中国封建社会精神衰退或转型的某种暗示。在它之后，从元开始，中国艺术就开始了以戏曲和小说为代表的通俗艺术的漫长历程。

与此同时，宋代说唱艺术中还有一种形式，那就是鼓子词。在宋代，鼓子词是文人所专有的技艺，以欧阳修影响最大。鼓子词的隐喻意义有三：一是象征着文人知识阶层被边缘化及其自我封闭的态势；二是暗示文人阶层的庸俗化趋势日趋严重；三是折射整个社会精神的衰微与颓势。

第四节 明清时期的音乐隐喻

明清时期经济虽然不能和唐宋相比，但也维持着一定程度上的发展。尤其是清代，社会政治相对稳定，这就为音乐乃至整个艺术的发展创造了良好的社会环境，因而音乐艺术在明清得到了长足发展。

一、明代的音乐隐喻

（一）北曲、南曲的隐喻

明代的歌曲以南曲和北曲为主流，数量大，传唱广。南北曲形成于宋代，到了明代，开始雅、俗分流。雅乐的市场主要在贵族士大夫阶层，俗乐的市场主要在普通百姓中，这和我们今天的情况非常相似。

北曲主要兴盛于元代，这与朱元璋的看重有很大关系。其时，朱元璋第十七子宁献王朱权（1378—1448）所编《太和正音谱》（又名《北雅》）就明确将北曲奉为“正音”，其中有11首曲子属于“朝乐”。其后，永乐帝朱棣（1403—1424年在位）不仅喜欢北曲，他亲自创作的反映道教内容的《大明御制玄教乐章》，反映佛教的《诸佛世尊如来菩萨尊者名称歌曲》，也大多为北曲。以后明

朝各代皇帝都对北曲情有独钟。上行下效，各地藩王也都很重视北曲的演出，其盛况一直延续到明末。除了宫廷、藩王，在明初，文人也纷纷加入到北曲的创作队伍中，像谷子敬、汤舜民、杨景贤、贾仲明、唐以初、蓝楚芳、沐仲易、杨彦华、刘东生等都是明初北曲创作的好手。

北曲的兴衰是和历史的兴衰紧密联系的，这就使得北曲实际上成了历史的隐喻。这样，从某种意义上来说，北曲实际上成了某种隐喻的符号，以古德曼的话来说，就是“表现一个对象”的图画，“必定是它的符号，象征它，指称它”。^①也就是说，就艺术而言，一般都是对事物的象征或隐喻的表达，而非直接的表现。此时北曲的衰微，是因为在正統天順前后，政治开明，雅士文人都忙于官场应酬与奔波；北曲的衰微，是因为从成化起，朝纲的废弛和政治的黑暗。因而，北曲的兴衰便成为一种隐喻，即一种时代变迁的隐喻。概括而言，北曲之兴，其隐喻意义有三：一是隐喻整个社会政体的衰微与败落；二是隐喻文人士族政治上的失意和灰心；三是隐喻社会的包容与互动的增强。

至于南曲，在宋元时代，主要生长在下层社会，这种情况到了元末终于有了变化。进入明朝以后，南曲开始引起上层社会的关注，而且文人士大夫创作者日渐其多。总体上来说，北曲属于“官曲”，身居上层社会；南曲属于“民曲”，流行于南方民间。南曲北上，开始进入上流社会，其隐喻蕴涵有三：一是暗示北曲已开始衰落，走下坡路，说明北曲已经暴露出诸多弊端，尤其是在唱腔上规定过死，缺乏灵活性，因而逐渐失去受众；二是上层社会青睐南曲，也曲折地表现出官场的黑暗和士族阶层对官场生活的厌倦；三是表现出人们对于南方简朴、雅致、丰富、自由生活的向往，这种向往既是一种心理调适的需求，也是一种柔性趋向的选择。

事实上，艺术本身就是隐喻的，包括艺术的产生、艺术的发展、艺术的创作、艺术的接受等环节和行为。因而，艺术就是隐喻。艺术是一切自然、社会和人生的特定“伪装”，是对它们的符号表现。诚如英国艺术史家贡布利希所说：“所有艺术都是形象产物，而所有形象产物都植根于替代物的创

① [美] 纳尔逊·古德曼：《艺术的语言》，转引自〔荷〕F. R. 安克施密特：《历史与转义：隐喻的兴衰》，韩震译，北京出版社出版集团天津出版社 2005 年版，第 134 页。

造中。”^①从艺术产生的第一天起，它就是以隐喻的面目、隐喻的方式出现的。因而，艺术的隐喻及其价值是毋庸置疑的。北曲的兴衰，乃至南曲北曲的融合，实际上是当时社会、政治、人文等的某种“伪装”，某种“替代”。这“伪装”，这“替代”，就构成了明代音乐特有的隐喻。一般而言，修辞学中的隐喻必须满足两个条件：“1. 隐喻是一种过渡性的引申，它必须有描述指称的原意作为前提；2. 被隐喻描述的相似性不是该词原意义的元素。”^②显然，以修辞学上所说的隐喻是满足不了艺术隐喻的内涵需求的。艺术学上的隐喻实际上是泛隐喻，除了隐喻本身以外，它还包括转喻、借喻、讽喻等多种思维方式。隐喻就是把未知的东西变换成已知的术语进行传播的方式；转喻是用某物的一部分或一个因子来代表其整体；借喻是以喻体来代替本体，本体和喻词都不出现，直接把甲（本体）说成乙（喻体）；讽喻就是用比喻进行讽刺。所以，艺术隐喻实际上包含了替代、转换、借用、暗示等手段。因此可以概括地说，艺术隐喻是非直接的表现方式。当然，就艺术本身而言，它以形象的方式来表现世界，这本身就是非直接的方式，同时它又是运动的，不确定的，因而它的出发点就是隐喻的。隐喻往往在其表面词汇的下面蕴藏着更为宽广甚至无限的内涵。正因为是隐喻，所以它便有无限的张力。因而，南曲北曲的兴衰演变，本身就是一种隐喻，它更多是艺术社会学的一种现象，而其作为艺术的本性则退居其次。艺术的隐喻，除了创作及其表现方式而外，艺术的发生原因、艺术的兴衰演变、艺术的解读和接受等等，实际上也都是隐喻的，它们有可能就是宗教、政治、社会、经济等的隐喻。事物之间是存在普遍联系的，那么，一事物实际上就必然成为它事物的隐喻。换句话说，如果现在仍然仅仅用修辞学范畴的隐喻来研究艺术隐喻问题，未免有点过于狭隘了。

（二）“水磨”雅调的隐喻

这里不得不重点提及的还有“水磨”雅调的隐喻。南曲向高雅的演进是相当曲折的。也就是说，南曲实际上长期是被“压制”在俚调俗曲的层面上的，很难登上大雅之堂。但到了嘉靖隆庆年间，这种情况出现了转机，那就是在这

① [英] E. H. 贡布里希：《关于摇动木马的沉思以及艺术理论的其他论文》，转引自[荷] F. R. 安克施密特：《历史与转义：隐喻的兴衰》，韩震译，北京出版社出版集团天津出版社 2005 年版，第 137 页。

② 尚杰：《德里达》，湖南教育出版社 1999 年版，第 214 页。

这个时候,出现了一位著名的清唱家、南北曲大革新家魏良辅,他在对昆山腔进行重大改造的基础上,创造了一种名为“水磨调”(也叫水磨腔)的新唱法,这就使得昆山腔从民间诸腔调中脱颖而出,一跃而成南曲中的雅调。魏良辅主要在三个方面下足了功夫,那就是“字清”、“腔纯”、“板正”,其要义是努力使昆山腔的唱法符合规范,也就是“腔调对文词的交代必须准确而规范”^①,从而形成了著名的水磨唱法“三绝”。明末曲学家沈宠绥在其《度曲须知》中就对魏良辅的水磨唱法有一段很精彩也很形象的评价:

……尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捱冷板。声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀。功深熔琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口。……盖自有良辅,而难词音理,已极抽秘逞妍矣。^②

这段话对魏良辅革新南曲唱法的历史贡献予以了充分肯定。

水磨腔取得成功以后,很快确立了自己的地位,并迅速成为主流唱法,甚至形成了“四方歌曲必宗吴门”^③的盛况。由于水磨唱法是基于昆山腔而改革创造的,所以后来又被称为“昆曲”,一直沿用。“魏良辅之后,不少杰出唱家继续在演唱技艺上精进,也有不少曲家继续对水磨唱法进行研究和总结,水磨腔也终于成为一种意境高超、并极富民族特色的‘曲唱’艺术。所谓‘民族特色’,首先是说这种唱曲法在音乐体现语音一点上,把汉民族音乐史上由来已久的‘依字行腔’传统提升到了一个充分‘自觉’的高度,在中国歌乐史上具有划时代意义。”^④

水磨腔取得成功的主要原因大致可以归纳为三点:一是与嘉靖皇帝的残暴统治和只求长生不老的人生哲学有关;二是与魏良辅的大胆改革、后人的积极跟进密不可分;三是与南曲本身的发展进取有关。这也就同时展示如下的隐喻:嘉靖皇帝一生痴迷炼丹,迷信方士,尊尚道教,后来以至发展到移居西苑,

① 李希凡总主编:《中华艺术通史》(10),北京师范大学出版社2006年版,第231页。

② 沈宠绥:《曲运隆衰》,《度曲须知》上卷。

③ 徐树丕:《梁姬传》,《识小录》卷四,《涵芬楼秘笈》本(第一集)。

④ 李希凡总主编:《中华艺术通史》(10),北京师范大学出版社2006年版,第231页。

不理朝政，致使朝权落入首辅严嵩之手，朝纲不再，吏治腐败，边事废弛，内忧外患。国事尚且如此，那么基本是北曲独霸雅乐之位的情况也就必然会出现松动，这就给音乐的自由发展提供了空间，使作为南曲的昆山腔经改进登入雅乐之堂成为可能。水磨腔的成功实际上就成为嘉靖朝纲废弛的隐喻，这是其一。其二是南曲的长期徘徊不进，加上它本身属于俗乐，一般得不到上层的关注，这就给它的改革进步留足了空间，使得它有可能出现突破性的进步，魏良辅应时而生，应时而改，加上此时朝纲废弛，使得士族阶层接纳俗乐成为可能。因而，魏良辅的改革，不仅超越了原来的北曲雅乐，而且给时代创造了一个实在的艺术“幻觉”，使人们不仅愿意接受，而且乐于接受。因此，艺术的隐喻就形成了，这就是安克施密特所揭示的“艺术试图获得对观察者就如实在本身同样的效果，与此同时感性知觉的模糊性有可能使表现与被表现的东西的这种互换成为可能”^①的艺术隐喻的秘密。这也可以看作是魏良辅这个艺术家一个绝妙的行为，一个隐喻的行为。而正是这个行为的隐喻，成就了昆曲的不朽。其三是就音乐本身而言，开放的系统最容易变革，而封闭的系统则难以变革。南曲作为俗乐，其变革的机遇当然就远远大于作为雅乐的北曲，因而南曲就成为时代政治、经济、文化等进步或者演变的隐喻。

（三）弦索调的隐喻

弦索本来是指三弦、琵琶、箏等拨弹乐器，在元明时期，北曲一般都用这类乐器伴奏，所以，从某种意义上来说，弦索就是北曲的代称。弦索调在明中叶以后，北曲的唱法逐渐发生改变，也就是改易腔调，强调三弦、琵琶等拨弹乐器的使用，因此这类唱法就被称为“弦索”、“弦索调”、“弦索曲”或“弹唱”。它的唱法与传统的北曲唱法不同，有浓厚的“说唱”味道，所以具有相对独立的地位。和水磨调相比较，水磨调的特征在于吸收了南曲的“水磨”唱法，而弦索调的特征则在于弦索乐器被突出使用。到后来，弦索调所指就越来越宽泛，也就是说，不论是北曲、南曲，或者是小曲，只要突出使用弦索乐器，而且唱法新颖、有别于传统南北曲唱法的，就都被归入到弦索调中。弦索调后来就传到了南方。此处专门要论述弦索调，还有一个重要原因，就是弦索调在最兴盛的时期，甚至连水磨昆曲都会“退避三舍”，可见弦索调影响之大、地位

^① [荷]F. R. 安克施密特：《历史与转义：隐喻的兴衰》，韩震译，北京出版社出版集团文津出版社 2005 年版，第 138 页。

之高。

弦索调的隐喻价值和意义就在于：首先，从其弹、唱并重而且备受欢迎和追捧的情况看，表明人们对于音乐综合性的希望与渴求，所以它是明代长期禁闭思想下人们追求思想解放、追求艺术自由的隐喻（象征）；其次，弦索调从北到南，影响全国，其中一个重要原因，就是它在讲究唱法革新的同时，更加注意乐器的使用，这就使得其音乐性大大增强，表明人们对于音乐的追求更加艺术化、更加精细化，更加追求其陶冶性情、赏心悦目的品位和审美价值；再次，相比较而言，弦索调之所以比水磨调更受欢迎，更吸引人，还有一个重要原因，就是水磨调是南曲向北曲的靠拢，而弦索调则是从北曲中分化出来走向大众化的一种音乐，它是由规范走向灵活的一种发展，因此既保留了雅乐的某些有机成分，又更多吸收了南曲音乐的包容和变化，所以我们可以把它看作是音乐之人性舒展的隐喻。

（四）宗教音乐与宫廷音乐的隐喻

此外需要特别提出讨论的还有明朝的宗教音乐。在明代，民间音乐的健康发展同样也带来了佛教和道教音乐的变化。明代的朱元璋、朱棣等皇帝都曾插手释、道二教，并对其科仪格式进行规范，这多少对佛、道音乐的“规范”产生了影响。

但在明代，诸帝明显是倾向于道教的，从而就形成了佛教主要在民间、道教主要在宫廷的局面。当然，佛教音乐向下行，主要也与佛教本身同时肩负着通俗性宣传的职能有关。而道教就不同了，在明代，道乐和宫廷礼仪关系密切。从朱元璋起，道乐就已经被确立为宫廷斋醮和祭祀仪式的主要音乐。到了朱棣，就更加强调道乐的地位，从而使道乐从某种意义上步入宫廷雅乐的行列，也使得道乐更为规范化，当然也由此走向了程式化。

不仅如此，明朝宫廷的音乐也是让道士整理而成的：“1364年朱元璋称吴王后，命朝贺不再用女乐，而选道童充乐舞生（稍后乐舞生改由临时从民间选派），并置太长司，召吴山道士冷谦任协律郎，整理乐章声谱，拟定宫中乐舞规则。”^①

在明代，道乐之所以受到高度重视，其实也与明朝严酷的政治和社会现实

^① 李希凡总主编：《中华艺术通史》（10），北京师范大学出版社2006年版，第282页。

有关。道教从它的产生之日起,就有着极其神秘的色彩;而佛教及其音乐主要来源于外域,所以相对来说就比较开放和入俗。因而明代的宗教音乐就被赋予如下隐喻内涵:其一是它象征着明朝的政治、文化和社会体制,从某种意义上来说,它就是明代政治、文化及其社会的一种符号性存在;其二是从宗教音乐的薄厚关照上来看,它实际上成为明朝政治黑暗的形象写照,成为对明朝政治、社会的别样解读;其三是思想从开放走向闭合,道乐受捧,它实际上暗示明朝艺术的全面衰落与极端。因而,也可以说,宗教音乐是了解或者解读明朝政治、社会、文化等的另外一把钥匙。切不可仅仅把音乐看作是审美或者娱乐的工具或产品,实际上它也是一定社会形态的隐喻。所以,从某种意义上来说,“隐喻是一种选择,一种偏见,它概念化着我们的世界”^①。

二、清代的音乐隐喻

清朝从1644年建立政权到1912年清帝逊位,统治中国达268年之久。作为中国最后一个封建王朝,清代对中国文化艺术事业的贡献是独到的和突出的。这主要表现在两个方面:一是继承和发展了祖国传统的文化艺术事业,在此基础上进行了总结和完善;二是清代的艺术参与到了社会的重大变革中而且完成了自身的重大变革。

(一) 宫廷音乐的隐喻

清代的宫廷音乐发展大致经历了三个阶段:第一阶段是初创期,也就是从努尔哈赤即位到顺治朝。这一时期宫廷音乐的特点是由满汉杂陈逐步过渡到以汉乐(主要是雅乐)为主。第二阶段是成熟期,指康熙、雍正、乾隆、嘉庆四朝。从康熙开始,就注意吸收西方人的音乐元素。在康熙五十二年(1713),康熙帝本人主持,魏廷珍、王兰生等人参与,考校历代律制乐制,于次年编制成一部《律吕正义》,其中就吸收了葡萄牙人徐日昇和意大利人德里格等人的西方乐律理论,尽管其并无多大价值。第三个阶段是衰落期,从道光帝即位到溥仪逊位。这一阶段,清帝国内忧外患,所以对宫廷音乐便无暇顾及。

清代宫廷音乐从大的方面来看,大致可以分为宫廷礼仪音乐和宫廷娱乐音乐两大类。就宫廷礼仪音乐来看,又包括祭祀音乐和庆典音乐两种,而这两种

^① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第110页。

音乐则主要来自汉乐。

从文化的角度来看,清代是一个繁荣的朝代,音乐也不例外。因此,清代的音乐便成为清代社会诸多方面的隐喻:其一,隐喻清代思想的开放和兼容并蓄。从某种意义上来说,音乐是对隐喻可释义性的颠覆。也就是说,音乐“使文字化释义落空”^①,它靠文字以外的东西形成隐喻,这以外的东西既可以是情感的,也可以是形式的,还可以是某种表现的。在清代,其宫廷娱乐音乐之宴享音乐就有清乐、队舞乐、蒙古乐、瓦尔卡乐、朝鲜国俳乐、回部乐、番子乐(藏乐)、廓尔喀部乐、缅甸国乐、安南国乐等十余种,一改过去历朝较为单一的宴乐形式,足以说明清代开放的程度和对其他文化的宽容与吸纳。清代的这种兼容并蓄是要给世人一个隐喻:以满人为核心的清朝是乐意接受其他民族的文化的,其深层次的隐喻所在是也希望其他民族能够接受满人的统治。关于这一点,可以借用安克施密特的话来说,就是“隐喻总是根据别的什么事物向我们表明某种事物”^②。历代封建王朝一般都是汉人当政,因此宫廷音乐相对比较单调,其他民族的音乐基本被排除在外,而清朝则为少数民族统治,因而民族融合、团结便成为首要问题,满族的统治也需要其他民族的理解,因而才有了诸多的宴享音乐。其二,隐喻清朝的自信和自豪。从版图上来看,清代在康熙到乾隆时期100多年间所拥有的版图,是我国历史上版图最大的朝代之一,大约有1200万至1400万平方公里,另外还有有争议的国土200多万平方公里。清朝的八旗军等雄师100余万,征战南北,所向披靡,战绩赫赫,而且其经济、文化高度发达,其自信和自豪感也可想而知。因此,音乐的兼容并包也正是他们这种心态的隐喻。其三,是清代对不同文化态度的隐喻。从等级制度来看,清代仍然延续了历代王朝的统治方式,其等级制度是非常森严的。然而,在森严的等级之下,还要保持各民族的融合和团结,那就得有行动,让每个民族能够感受到快乐,就像使用汉字隐喻清朝统治者对汉人的宽容与亲近一样,音乐也被赋予了民族融合和团结的隐喻。这实际

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋谨、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第134页。

② [荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团天津出版社2005年版,第78—79页。

上反映了清代对不同文化的包容和吸纳。对于这一点，詹姆逊的主张还是有一定道理的：

我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品，但我绝不认为这是着手点。相反，人们应从审美开始，关注纯粹的审美的形式的问题，然后在这些分析的终点与政治相遇。人们说在布莱希特的作品里，无论何处，要是你一开始碰到的是政治，那么在结尾你所遇到的一定是政治；而你一开始看到的是审美，那么你后面遇到的一定是政治。我想这种分析的韵律更令人满意。不过这也使我的立场在某些人看来是颇为暧昧，因为他们急不可待地要求政治信号，而我却愿意穿越形式的、美学的问题而最后达致某种政治的判断。^①

因此，虽然不能说艺术就等于政治，但从某种意义上来说，艺术往往就是政治的隐喻，用艺术来解读政治往往是最好的途径之一。

可以说，艺术就是对现实社会生活的折射或形象反映，“使不能被感觉到的信仰、观念、价值、情感和精神气质变得可见、可听、可触摸”^②。总之一句话，艺术是现实世界的隐喻。

（二）宗教音乐的隐喻

宗教是什么？宗教往往就是民族最本质的东西，甚至会成为一个民族的精神支柱。中国和西方国家的情况不一样，西方国家往往是一教独尊，中国则是土生土长的道教和外来的佛教之间的此起彼伏，至于其他宗教，在中国基本上没有产生很大的影响，因此这里只说道教和佛教。中国的道教和佛教影响力此消彼长的原因，则往往与最高统治者的好恶有关，宗教音乐也不例外。

佛教自汉明帝时传入中国，佛教音乐也随之进入。最初的佛教音乐是原汁原味的“天竺梵呗”，它源于印度的声明学，实际上就是和尚念经的声音。经六

① [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《快感：文化与政治》，王逢振等译，中国社会科学出版社1998年版，第35页。

② [英] 维克多·特纳：《象征之林》，赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译，商务印书馆2006年版，第48页。

朝汉化,到隋唐繁荣,至宋元明清便日益深入民间,并和民间音乐融合。

虽然佛教是外来教,但佛教却自唐以后多受统治者青睐,佛教音乐也自然受到追捧。这可能与佛教知错就改、随时改变错误的信仰及其不脱离实际的、发展的、辩证的思维有关,因为它“既自由思想,又理性科学”。当然,统治阶级之所以更多看重佛教及其音乐,主要是因为它有利于统治阶级维护其统治,更有利于社会的稳定和发展,而后者本身也符合老百姓的意愿。因而到了清代,和佛教不同,道家则多有起伏,清人入关前,对佛教颇感兴趣,道教受到冷落。后来为了笼络汉人,入关后,统治阶级允许道教在北京白云观开坛传戒。但自雍正后,佛教备受推崇,道教逐渐衰落,其音乐也由宫廷回到民间。

因此,在清代,佛教音乐的兴盛,道教音乐的起伏变化,实际上也是清代社会政治的隐喻。它既形象地反映出统治阶级统治的需要,暗示着统治阶级的统治观念,同时也表现出清代统治者们更多的现代观念,那就是:从实际出发、辩证地看问题、形式上的自由、稳定发展、和谐进步。

(三) 民间音乐的隐喻

到了清代,各民族之间的融合得到了空前发展,各民族音乐也得到较大发展。目前我们看到、听到的流传下来的大多数歌种、剧种、曲种、乐种都形成或确立于清代。

在清代,民间“小曲”、少数民族音乐、戏曲音乐均得到蓬勃发展。小曲来源于乡村山歌,和原本的山歌(也就是“徒歌”)所不同的就是它加上了音乐伴奏,其艺术化程度更高、更规范、更精致。它以表现乡村和城市下层人民的生活为主,其大多为爱情歌曲。“小曲”选择以爱情为基本内容,既可以表现年轻人对婚姻自由的追求和反封建的思想,又可以更加贴近生活,更多满足下层人民的欣赏需求。当然其中也不可避免地会夹杂一些低级庸俗、油腔滑调的东西。小曲大多都有曲牌,形式较为固定。而少数民族音乐则以歌会的形式得到传承和发展。

清代民间音乐的繁荣和发展,其隐喻价值和意义就在于:一是折射出清代思想解放步伐的加快;二是对清代民族文化多元及其融合的肯定和赞赏;三是小曲继承了宋词、元曲的传统,并能在其基础上推陈出新,有所发展,表现出清代社会总体观念的进步与开放;四是它把清代人们的安逸及其大胆的情感呈

现在世人面前。

(四) 文人音乐的隐喻

由于清代的大多数皇帝都很重视民族文化的整理、继承和发展,所以这种风气下移到文人阶层,那就是棋琴书画备受青睐。棋琴书画的繁荣与发展,往往隐喻历史的进步、社会的稳定、经济的繁荣、政策的开明、艺术的发展。当然,从另外一个角度看,也可以说是文人对现实逃避的某种隐喻。不过在清代,更多的应该是前者。

隐喻的本质就在于它往往是通过一个人们熟悉的事物来表现其不太熟悉的领域或事物,因此,隐喻就具有某种不透明性,音乐也不例外。清代的文人正是通过艺术从某一种形象的角度表现出时代各方面生活的。生态环境的变化,在艺术方面表现得尤为明显,音乐往往更是直接跟进。诚如阿多诺所说:“艺术作品的伟大性,单单在于这一事实中:它们向意识形态掩饰之物发出声音。它们的成功超越了伪意识,不论是有意的还是无意的。”^① 艺术就是这样,往往在开明的社会形态里,它们会多少有一点“放肆”。也正是这种“放肆”,才使得艺术有了更多的看点,其隐喻的可理解性也大大增强。伟大的艺术往往会更加“平民化”一些,会带来更多的社会价值,从而带动艺术的乃至整个文化的发展。因此,在艺术面前,政治采取的最为理智的态度应该是“冷眼旁观”,无须“插足”或者堵塞,否则的话,艺术就会“自我保护”,就会“逃避现实”,走向隐晦难懂,而不是有价值的艺术隐喻,这也许是我们需要牢记的一点。

也是基于艺术生态良好的原因,清代言人的音乐取得了多方面长足的进步与发展,尤其是在古琴艺术方面,走上了一个新的高峰。仅其琴派就有广陵派、闽派、川派、诸城派等,尤以扬州的广陵派更具代表性。除此之外,清代的琴曲多,出版的琴谱也多,虽然大多数为前人作品,但清代音乐家对它们进行了整理、润色、订正。同时,清代也是琵琶艺术发展的第二个高峰期,琵琶这种乐器在社会生活中得到广泛传播与普及,其曲谱广为流传,演奏家辈出,像汤应曾、杨廷果、华文彬、李祖棻等都是很有名气的琵琶演奏家。古琴悠扬的旋律与其独特的存在,也成为清代社会及人们心态的某种隐喻。

^① [德]阿多诺:《文学笔记》,转引自[加]谢少波:《抵抗的文化政治学》,陈永国等译,中国社会科学出版社1999年版,第77页。

（五）新音乐的隐喻

伴随着鸦片战争的爆发，外国的文化也开始渗透到中国人的生活中，音乐也不例外。其实早在明末清初多民族融合的过程中，西方音乐就开始大量传入我国。其中一个重要的事实就是明万历十年（1582），意大利传教士利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610）来到中国，并于1602年到北京，向万历皇帝献上了一张“西琴”。之后，又有管风琴等乐器传入中国。又有德国人汤若望（Johann Adam Schall von Bell, 1592—1666）、比利时人南怀仁（Ferdinand Verbiest, 1623—1688）、葡萄牙人徐日昇（Thomas Pereira, 1645—1708）、意大利人德里格（Teodoricus Pedrini, 1671—1746）等来到中国。这些人不仅带来了西方的乐器、音乐理论，还帮助宫廷编写介绍西方乐理基本知识的乐理理论著作，对新音乐的发展起到了不可低估的作用。

到了清代中晚期，康熙帝和雍正帝对西洋传教士在中国的传教活动曾经有过限制甚至禁止，从而延缓了西方音乐在中国的传播。但1856年第二次鸦片战争之后，西方传教活动不仅在中国获得迅猛发展，西方音乐中的教会音乐、军队音乐也在中国获得较大发展。

与此同时，中国的音乐也流向西方，并开始影响西方音乐，诸如《茉莉花》、《九连环》、《万年欢》、《老八板》等歌曲和器乐曲对西方、日本都有广泛影响。

新音乐的出现和中国音乐向西方的输出，它的隐喻价值更多体现在文化层面上。音乐是复杂的，它的内涵比其他任何艺术的内涵都要丰富。也许音乐在隐喻快乐的同时，它又给我们传递出某种悲伤的信息，就像苦恼人的笑一样，因而，在所有艺术中，也许只有“音乐说出了比我们的详细描述还要多的东西”^①。所以，新音乐的出现，其隐喻是复杂的，甚至是不可言说的。社会文化往往是神秘的，它更多会以非他的面目出现，而艺术则往往是以隐喻的方式解构着社会文化的，尤其是政治。一种社会的变革，哪怕是些微的变化，艺术都会测量出它的“体温”，都会对它做出迅速反应。因此，我们可以把艺术看作是社

^① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社2007年版，第134页。

会文化的晴雨表。因此，清代的新音乐可以是文化繁荣的隐喻，可以是文化融合的隐喻，可以是要求进步的隐喻（如学堂乐歌），可以是文化侵略的隐喻，也可以是政治无奈的隐喻。这些多元的阐释也许比单一的解释更具有说服力，也更容易让人接受。

第二章 西方的音乐隐喻

第一节 古希腊古罗马时期的音乐隐喻

古希腊时代崇拜英雄，所以音乐常常被赋予战争气概和对英雄崇拜的隐喻内涵。由于社会情况的变化，而到了古罗马时期，音乐则变成了世俗、享乐的隐喻。

一、古希腊的音乐隐喻

古希腊的音乐一开始就被赋予了鲜明的隐喻色彩，因为特洛伊战争而形成于公元前 8 世纪吟唱风格的大型英雄史诗《伊利亚特》和《奥德赛》，就采用六音步扬抑抑格（又称六音步长短短格）这种形式，取其前长后短的下冲之势，形成一种重轻轻的音乐格调，以此隐喻英雄的形象伟大和气势豪迈。这里，重轻轻恰好是英雄坚定、一往无前、不可战胜的伟大形象的写照。因此，音乐这时也就成了战争与英雄的隐喻符号。

特洛伊战争之后不久，北方的原始部族多利亚人向南方蜂拥而来，从而摧毁了迈锡尼文明，逼迫原来定居民族广泛迁徙，从而逐渐形成了以多利亚为主体的希腊四大种族的分布局面，在此基础上便形成了多利亚的“自然音乐”。这种音乐以简朴庄重为主要特色，其内在的隐喻就是教育人们要坚定而有自制力。而在公元前 9 世纪的斯巴达瘟疫时期，统治集团便请来克里特岛音乐家萨米塔斯组织太阳神颂歌合唱，其内在的隐喻意义就在于驱除瘟疫。这里，简朴庄重并不是简单拘谨，而是一种精神气质，它是对人内在坚定而有自制力的形象的外化。阳光可以杀死细菌，可以驱除寒冷，所以太阳神颂歌合唱实际上就成了驱除瘟疫的隐喻式表现，即阳光实际上成了疾病治疗的隐喻。虽然对音乐治疗的作用和意义的系统研究直到 20 世纪后期才引起人们的普遍关注，但对音乐的治疗作用或隐喻价值的大规模应用与发掘则是第一次和第二次世界大战时期的

事情^①，但古希腊显然已经意识到了这一点，而且把音乐用于具体的瘟疫治疗中，并且当时的治疗显然更多是出于心理方面的安慰，与其说它是一种对疾病的治疗，还不如说它是某种象征和心理的安慰，显然古希腊人更多看重的是音乐的隐喻价值。

当然上文所说的古希腊的音乐都是氏族社会下的产物，其集体意味很浓。公元前8世纪至公元前6世纪，希腊人开始大举向海外移民，氏族社会逐渐解体，因而造成了集体情感的淡化，代之而起的便是表现个人情感的音乐，这些音乐大多用里拉（一种拨弦乐器，弦数从5根到8根不等，便于携带，弹拨自由）伴奏，自弹自唱。自由自在弹拨，自由自在歌唱，是个人情感抒发的最好形式。因而，这时的音乐实际上就成了人们追求自由的隐喻，这种乐器及其歌唱形式本身就是一种隐喻，像古希腊著名抒情诗人泰潘德、阿西乌斯、萨福等都是著名的代表人物。正是由于抒情诗歌带动了表现个体情感的音乐发展，而个体情感音乐的发展又促使了乐器的改良与进步，因而个体抒情音乐实际上就是乐器改良与进步的隐喻，这其中的根本隐喻则是移民这种行为。

和中国战国时期一样，古希腊“古典时期”正处在社会的整合期，整个社会崇尚英雄，所以节庆和竞技就成为经常性的事情，而在节庆和竞技这种形式的比赛过程中，音乐也成为不可或缺的竞技项目，往往音乐比赛的压轴戏就是合唱，有的合唱队伍甚至多达数百人，这些竞技比赛就成为对英雄崇拜的一种隐喻。为此，古希腊人创造了诸多的神话并塑造了诸多的神，这些神，实际上也都是某种隐喻的存在，而与之相伴的便是与这些神话和神有关的隐喻意味很浓的音乐的兴起。与此同时，在公元前6世纪末，从古希腊酒神颂歌合唱中逐渐发展演变出了古希腊悲剧，它实际上是对英雄的一种歌颂和敬仰。当然，古希腊人如此崇拜英雄和敬仰英雄，这实际隐喻古希腊人面对战争的坚定坚决和必胜的信念。因而，当公元前5世纪爆发了希腊人反抗波斯侵略者的波希战争的时候，希腊人不仅坚决、智慧地战胜了波斯侵略者，而且迎来了古希腊的辉煌，当然也迎来了古希腊悲剧的辉煌时期。这里，英雄实际上成了古希腊的形象隐喻，在英雄形象的背后，当然就产生了诸多的英雄悲剧故事。为了促进悲剧艺术的发展，政府甚至以发放银币补贴的方式鼓励公民去观看演出，希腊悲剧因而得以走向繁荣。

^① 高天：《接受式音乐治疗方法》，中国轻工业出版社2011年版，第1页。

古希腊悲剧主要包含两大隐喻要素，那就是民主思想和英雄主义精神。古希腊悲剧主要取材于神话传说，像三大悲剧诗人埃斯库罗斯（Aeschylus，约公元前525—前456）的《普罗米修斯》、《俄瑞斯忒斯》，索福克勒斯（Sophokles，约公元前496—前406）的《俄狄浦斯王》、《安提戈涅》，欧里庇得斯（Euripides，约公元前480—前406）的《美狄亚》、《特洛伊妇女》等，都是极富隐喻价值的作品。事实上，如前文所说，神话传说本身就是从隐喻出发的，从某种意义上来说，它就是古人“诗性智慧”的产物，即隐喻思维下的产物。

社会的变化，往往也会引起音乐的变化，音乐也因此常常成为社会生活的某种隐喻表现。公元前404年，雅典被斯巴达打败，其音乐也因此进入了缓慢的衰退过程，但也因此使得音乐进入了商品经济领域，音乐伦理观念因而发生变化，炫技和追求感官刺激成为音乐的普遍追求，音乐也因此成为这时希腊衰败的隐喻。

就音乐理论而言，从音乐伦理学的角度来看，音乐往往也被赋予特有的隐喻价值。如认为多利亚人由于本身以全民为战、战斗中义无反顾著称，因而其音乐一般就富于男子气概，它能使人变得坚强和有节制；弗里几亚调式为早期教会音乐调式中的一种，与中国七声清乐角调式的音阶结构完全相同：E, F, G, A, B, C, D (mi, fa, sol, la, si, do, re)，它能给人一种狂喜；利底亚音阶（即大调四级上建立的自然音阶）则往往使人感到柔弱而淫荡，混合利底亚音阶（即大调五级上建立的自然音阶）让人感受到悲伤。因此，音乐作为隐喻的存在，是某种“意向的东西，它在认识中构造自身，同时也就构造着认识”^①。音乐以某种特有的气质或内在形成隐喻，被人们按照某种需求去解读或进行现象还原。实际上，音乐很符合现象学的理论，也就是说，音乐除了显示自身的节奏、旋律、和声等特点以外，它还隐含他物，诸如情感、心理、文化、时代等元素，即“通过某种显现的东西显示某种不显现的东西，通过自身显示来指涉不显示自身的某物”^②，这实际上就是隐喻。因此也可以说，隐喻就是一种现象的生成，或者说由一物生成他物的思维运动过程。

① 倪梁康：《译者的话》，载〔德〕埃德蒙德·胡塞尔：《现象学的观念》，倪梁康译，上海译文出版社1986年版，第15页。

② 洪汉鼎：《现象学十四讲》，人民出版社2008年版，第40页。

二、古罗马的音乐隐喻

古罗马于公元前 509 年成为一个共和国，并于公元前 146 年征服希腊，同时引进了希腊文明并将其推向西方。和希腊相比，希腊的高贵、文明、典雅，到了古罗马则变成了世俗、享受、低下。在古希腊，音乐是社会风范、修养的一种隐喻；而到了古罗马，音乐则变成了世俗、享乐的隐喻。所以古罗马人更喜欢笑剧和哑剧那样没有更多艺术内涵的搞笑样式。为什么会出现这样的差距？其中一个重要原因就是虽然罗马城当时堪称欧洲第一大都市，但无业游民却达到了 30 万之巨，它时刻都威胁着罗马当局的统治，所以古罗马的艺术所遵循的都是社会稳定的原则，大规模的角斗、娱乐，通俗的文艺表演等无不如此。因而此时古罗马的艺术便是维护统治的隐喻，音乐当然也不例外。至于古罗马的军乐，那则是一种勇敢、机智、战无不胜的隐喻。

除了帝国音乐以外，古罗马还有宗教音乐。宗教往往是心灵安慰、弃恶扬善、灵魂净化的隐喻，它往往是社会处于动荡和变革时期出现的。到了 4 世纪初，古罗马开始走上衰退，而基督教迅速崛起，宗教音乐作为传播信仰的工具，具有极强的感召力。基督教音乐的中心就是罗马城和米兰。

从思维产生的那一刻起，人类就开始了自己的隐喻表达。早期的巫术活动，是人类真正隐喻活动的开始。“诗性智慧”使人类暂时弥补了自己语言符号不足、抽象能力有限的缺陷，使得外在对象的表现成为可能，而这种表现正是以替代式的隐喻进行的。所以，当人类发现了隐喻这一方式以后，一切的表现便都成为可能。也使得表现成为一种具有魅力的存在，成为具有启迪人、感染人、教化人的存在。所以它被人们广泛运用，用于各个领域，这才使得我们眼前本来陌生的世界成为亲切、熟悉、可接近的世界。这也许就是隐喻的魅力、隐喻的意义和隐喻的价值所在。因此，古罗马的兴衰，音乐成为最好的隐喻艺术形式之一，这也使得音乐受到特别的推崇与推广，泛音乐化的趋势成为古罗马社会的主要趋势之一，音乐也成为人们表达内心情感的主要手段。

第二节 中世纪时期的音乐隐喻

中世纪是一个严酷的时代，教皇统治一切，包括人们的思想。就音乐而言，

宗教音乐盛行并占据着统治地位。尽管如此，西方音乐还是获得了长足的进步，尤其是音乐的隐喻价值得到充分挖掘与体现。

一、中世纪前期的音乐隐喻

在西方，中世纪前期的音乐主要是格雷高里圣咏。基督教是一种信仰圣父、圣子、圣灵三位一体的教会，其核心人物就是耶稣。耶稣思想的核心有两点，那就是“全心、全灵、全意、全力爱天主在万有之上”和“爱人如己”。耶稣传道，主要是给人们宣讲天国福音，劝人悔改，转离恶行。而对此，宣讲传道可以说是一种必要的形式，但最为重要的形式还是音乐。因为音乐本质上是隐喻的，它能够让人在情感的平复下获得灵魂的安慰、净化和向善。起初，担当此项重要任务的正是格雷高里圣咏。公元590年，罗马发生了鼠疫，当时的教皇佩拉吉乌斯不幸染病猝死，于是众信徒便把副主祭格雷高里推到了教皇的宝座，号称格雷高里一世。格雷高里即位后，面对内忧外患各方面的矛盾，他巧妙周旋，励精图治，不仅成绩卓著，贡献卓越，重新使教会恢复到崇高的地位，而且他还做了一件非常有意义的事情，那就是他曾派人搜集整理各地的圣咏，并把它们选编成集，统一了罗马教会的仪式和圣咏。他在位期间，能力过人，利用音乐教育人们，使人们紧密团结在教会的周围，使社会趋于稳定的特有隐喻方式确实令人称道。

基督教擅长把宗教信条与甜蜜的旋律结合在一起，目的就是要在音乐旋律的感受中、在音乐优美的陶冶中，让人们得到一种潜移默化的教育。这里，音乐成了教育的替代，成为一种隐喻的存在。音乐使人心情平复，使人灵魂得到安慰，使人对上帝更加虔诚，使人对社会、对他人宽容和理解、无敌意。其实，基督教的传播及其魅力更多地应该归功于其音乐的隐喻。正是由于格雷高里充分利用了音乐的隐喻价值，从而以更为巧妙和更容易接受的方式让人们愿意和乐于接受教会的教义，因此，它对凝聚人心、恢复教会的崇高地位起到了不可替代的作用。

从9世纪起，西方仪式圣咏发展为两种形式，一种是通过复调手段修饰圣咏而产生的奥尔加农（organum），一种是通过文学手段修饰圣咏而产生的记叙咏（sequence）和附加段（trope）。奥尔加农是9世纪到14世纪的复调音乐形式，根据其历史发展阶段，又可以将其分为四种类型。其中最主要的就是平行

奥尔加农 (parallel organum) 复调音乐,也就是从单声部音乐发展到多声部音乐,它预示着西方音乐将逐步挣脱依附语言的单线条思维传统的束缚,从而进入到纯音乐性的和声发展的新阶段。至于记叙咏和附加段的产生,则恰好和奥尔加农相反,它们是从音乐艺术高度发展的花唱式旋律折回到简单的音节式的歌曲旋律风格,是借助于语言内涵的逻辑思维力量而形成的圣咏补充形式。^①圣咏的发展与变化,隐喻社会的稳定与进步,它实际上是西方政治稳定、商业繁荣、城市兴旺、学术进步的象征,西方社会因此走向中世纪盛期。

二、中世纪盛期的音乐隐喻

西方中世纪盛期的音乐,宗教音乐成扩散发展态势。12 世纪上半叶,法国开始出现花唱式奥尔加农,这种唱法后来又传到了西班牙,同时圣咏歌词的被肢解,说明新的宗教音乐越来越被更多的人所接受,也可以说它是音乐乃至社会变革趋势的隐喻。甚至可以说,一种音乐的出现就是一种社会发展的象征。后来,哥特式建筑出现,它本身就是迅速致富市民们某种愿望的隐喻,炫耀的意味赫然可见,因此也就出现了哥特式音乐。哥特式风格音乐的代表就是巴黎圣母院创作的复调音乐。圣母院奥尔加农上方第二声部花唱式的音符越来越长,下方定旋律声部的每一个音符也因此而无限地拖长,甚至需要好几个歌唱者轮流换气才能支持。这实际上是一种音乐的隐喻,它隐喻人们的精神追求,即追求一种自由自在、浩瀚无际、与天一体的精神境界。其中也多少有点对中世纪思想禁锢反叛的隐喻味道。极度则从另外一个方面说明了中世纪的极端、令人厌倦和即将走向灭亡。中世纪是欧洲古代社会最为黑暗的时期,欧洲社会处在强权统治之下,封建割据,神学统治了一切,教会实行禁欲主义,神学以外的文化被禁止传播。然而,在此禁锢下,中世纪的文学艺术和科学却仍然取得了辉煌的成就。13 世纪末,意大利发生了文艺复兴运动,并迅速扩展到欧洲很多国家。这时也涌现出了许多哲学家、文学家、艺术家和科学家,像但丁、薄伽丘、列奥纳多·达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、马基雅维利、莎士比亚、塞万提斯、哥白尼、布鲁诺、伽利略、开普勒、哈维、弗兰西斯·培根等,尽管有些科学家为追求真理付出了生命的惨重代价。当然,这一时期的文学艺术多

^① 参见沈旋、谷文娟、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社 1999 年版,第 34 页。

以神话、传说和浪漫主义题材为主,艺术家更多采用非写实的替代、暗示、象征、转换、讽喻的隐喻手法,却取得了意想不到的艺术效果和影响力。这说明,宗教禁锢可以束缚人们的语言和行为,但却不能限制人们头脑的想象,反而更加激发了艺术家的想象力和艺术创造力,从而形成了特有的艺术隐喻,更加强化了艺术的魅力和精神。也许正是这种禁锢,反而推升了艺术家对艺术隐喻的追求,使得在此基础上产生的艺术其审美价值更高。

因此,即使在神学禁锢的时代里,孔杜克图斯、克劳苏拉等音乐形式仍然在吸收世俗音乐的有机成分,获得了不小的发展。相应地,这一时期世俗音乐获得了较快发展,世俗音乐也把音乐的隐喻功能提高到了一个新的高度。而随着十字军东征,便在贵族圈子里形成了特有的语言、服饰、娱乐、仪态、道德和文化修养风尚,因此也产生了中世纪的游吟诗人和音乐艺术。游吟音乐起源于法国南部,诗人们以特有的音乐方式进行着隐喻式的交流,实现着自己的理想愿望。当时法国南部游吟诗人的歌曲的主要体裁有坎佐纳、清尘骊歌、西尔旺特、田园恋歌、游唱歌体等。游吟诗人的歌曲的最大隐喻价值就在于它对中世纪宗教一统的政治和禁欲主义是一种极大的讽刺和挑战,它给人们带来了情感上的慰藉和精神上的解放,实际上它是人们内心世界诸多渴望的隐喻。

在中世纪,除了游吟诗人音乐以外,还有其他一些世俗音乐,包括云游者或大学生歌曲、游吟艺人或杂耍游唱艺人的音乐等。其中云游者的音乐多反映云游者狂欢、赌博、殴斗或他们谈情说爱的生活,洋溢着青春的气息,核心主题是爱情、美酒,这正是对政治和宗教的嘲讽,是讽喻式的隐喻。至于游吟艺人或杂耍游唱艺人的音乐,则隐喻音乐社会化和商业化,象征社会发展对时下政治和宗教统治的挑战。

音乐是情感的产物,是人类灵魂的呐喊,是艺术家对外在世界的某种看法或观念的隐喻。隐喻是隐喻实施者运用喻体中的因素“映射”到本体或影射本体,“从而达到认识本体的目的”^①。隐喻的核心方式是相似性的替代,但其相似性替代并不是一对一的。其相似性既可以是客观的相似,也可以是主观愿望的相似。^②这就使得一切事物都可能成为隐喻的存在。尤其是音乐的隐喻,由于它是受人的情感支配的,这就使得世间的一切事物都有可能成为音乐的隐喻。事

① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第93—94页。

② 同上书,第94—95页。

实上,在进行隐喻思维的过程中,“一个本体可以通过不同的喻体来理解和说明,一个喻体也可以用来理解和说明不同的本体”^①。不过,这里我们需要说明的是,“这种任意性和多样性要受到事物客观性的制约”^②,音乐隐喻也不例外。因此,即使是中世纪,音乐的隐喻也是基于现实客观存在的现象的,是建立在类比基础上的,而并非脱离隐喻对象客观性的“妄想”。因此,中世纪的音乐隐喻是坚实的,是可信的。

第三节 “新艺术”与文艺复兴时期的音乐隐喻

到了14世纪,欧洲政治、经济、文化等方面都显示出一种发展态势。基督教势力渐衰,人们开始对罗马教廷进行反思,因而出现了一批在艺术隐喻方面进行勇敢探索的艺术家,如被称为欧洲文学史上“三颗巨星”的意大利诗人但丁(Dante Alighieri, 1265—1321)、彼特拉克(Francisco Petrarch, 1304—1374)、薄伽丘(Giovanni Boccaccio, 1313—1375),他们分别以“十四行诗”和《十日谈》等作品探索着艺术隐喻,给文艺界一个很好的启迪。因此,在法国音乐界便出现了一种“新艺术”,号召以母语写作世俗歌曲。欧洲的这种由经院哲学转向世俗,其最大的隐喻价值就在于它标志着欧洲人精神解放的追求和对自由生活的向往。“新艺术”最大的隐喻意义就在于它是欧洲文艺复兴的前奏和号角。从某种意义上来说,它起着一种思想引导和示范的作用。

一、过渡时期的音乐隐喻

13世纪末到14世纪初,西方学术界掀起了一股逻辑学热。于是,在法国巴黎大学便开设了前后连贯的两门课程:一门为“古艺术”,也就是以前的古代逻辑论著;一门为“新艺术”,也就是最新翻译的亚里士多德的逻辑学著作。到了14世纪初,这种学术风气也影响到了欧洲音乐界,在音乐界也出现了“古艺术”(Ars Antiqua)和“新艺术”(Ars Nova)之争。从表面上来看,这是一次正常的学术之争,但它实际上隐喻教廷威信的下降和革新思想的萌芽,预示着社会的改革与变迁的即将到来。也就是说,音乐又一次成为社会变革的隐喻。

① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第95页。

② 同上。

从15世纪开始,西方的音乐隐喻有了新的发展。这就是经文歌的概念实际上发生了一个重要变化,也就是它不再那么单纯,而是泛指除了弥撒音乐以外的、用新的音乐风格所谱写的复调仪式圣咏。经文歌内容与功能所发生的变化,并不是一个简单的问题,实际上它隐喻教权的衰落和王权的兴盛。在此之前,最有力的说明就是在13世纪至14世纪之交,法王菲利普四世借助战争向教会征收捐税,最终使教会屈服,而且迫使教廷南迁至阿维尼翁,从而使得罗马教皇和教廷的威望急转直下。这也就是说,隐喻不光给我们说明历史,而且它还“努力驯服、驯化或把握历史”^①,这也同时再一次给我们证明了“隐喻是根据某种他物表明隐喻表达的东西”^②。这样,就促生了娱乐性音乐的诞生,被称为是“新艺术”,其代表人物就是法国有名的纪尧姆·德·马肖。在骑士精神盛行的时代,马肖便顺水推舟地把14世纪经文歌技法和中世纪骑士歌曲的叙事方法相结合,使平民所喜欢的骑士音乐的水平达到甚至超过了经文歌,而且兴盛100年之久。不仅如此,马肖还创作了大量的并且具有代表性的以反映宫廷贵族爱情生活为主的音乐作品,这更是时代变迁的隐喻。音乐从崇高经典走向世俗,不仅隐喻教会势力的式微,而且隐喻社会生活的多元与精神的解放,更隐喻日后整个西方社会文明的快速发展。

到了14世纪,在意大利,则表现为世俗音乐的繁荣,出现了牧歌(Madrigal)和狩猎曲(Caccia)两种具有代表性的歌曲形式,其代表人物就是曾经为教会服务的双目失明的音乐家弗朗切斯科·兰迪尼(Francesco Landini,约1325—1397),他所创作的一百五十多首歌曲全部都是世俗歌曲,由此可见教会音乐家们是多么热衷于对世俗生活的表现。这一现象实际上是意大利长期以来的分散混乱状态的隐喻。换句话说,也正是由于社会的分散混乱,才使得世俗音乐的繁荣成为可能,实际上它们互为隐喻。但话说回来,世俗音乐和宗教音乐虽然成对立态势,但事实上它们却在互相影响和互相吸收营养。这里值得一提的还有当时英国的音乐,它成为日后宗教音乐认可世俗和走向相对世俗的隐喻。它是真正意义上对宗教音乐构成广泛影响而最终让宗教音乐认可世俗音乐并且走向世俗音乐的根源。它起源于英国,但却几乎影响了大半个欧洲。尤其是约翰·邓斯泰布尔

① [荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团文津出版社2005年版,第19页。

② 同上书,第47页。

(J. Dunstable, 约 1390—1453) 所创作的《多么美丽》，一反大陆经文歌的传统，完全按照歌词的意境自由创作。实际上，它隐喻人们对自由的某种向往与追求，构成了时代心声的替代。再就是勃艮第乐派，它得名于法国的勃艮第公爵，甚至成为 15 世纪欧洲培养音乐家的摇篮，其创作主要是法语世俗风复调歌曲，也就是“尚松”。但由于它的影响力巨大，所以连教皇也不得不对其默认和吸收它培养的音乐人才。由于隐喻从某种意义上来说，就是一种前瞻、一种启示、一种预测、一种投射，因此，勃艮第乐派及其音乐实际上便成为欧洲文艺复兴到来的隐喻。

二、文艺复兴初期的音乐隐喻

隐喻自从产生起，本来就是广泛意义上的，但从亚里士多德开始，西方人却把隐喻仅仅限定在修辞学这样一个狭隘的范围之内，实际上这是对隐喻的一种狭隘理解和扭曲。就隐喻和音乐的起源来看，从某种意义上来说，隐喻最早起源于音乐，因为“凡是诗性的语句的来源都有两个：一是语言的贫乏，另一是要使旁人了解自己的需要。……语言都是从史诗音律开始，然后过渡到抑扬格，最后才变成散文”^①。语言贫乏，就需要用别的事物来替代说明或者表述某种事物，或者用形象简洁的诗性语言来表述，实际上这就是隐喻，也可以说是艺术的隐喻。因此，就以西方文艺复兴这一事件而言，它本身也是一种隐喻。以音乐本身来讲，“人们用迸发出的歌唱来发泄强烈的情感，像我们观察到人们在最伤心和最欢乐的时候所表现的”^②。因此，从本质上来说，音乐是情感的隐喻。形式往往是内容的隐喻，形式表现内容，形式被内容化，这样，形式就成为内容的替代、暗示或象征。

文艺复兴时期，欧洲音乐界影响最大的乐派之一的佛兰德乐派 (Flemish School) 创造出了一种与强调节奏律动的哥特式音乐艺术截然不同的新的音乐风格，他们以世俗曲调为基本旋律，以写作尚松、牧歌、维勒莱等世俗体裁为主。这种音乐与宗教圣乐相对，与当时的教会透过普通法法规要求专注于圣乐创作的指引相违背，是以世俗曲调作为弥撒曲和经文曲定旋律，这正是文艺复兴时期人文主义精神的某种隐喻。而小型乐器诸如鼓、竖琴、手风琴、风笛等的运用，不仅使得音乐更自由活泼，更加接近大众生活，而且也更

① [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社 1986 年版，第 29 页。

② 同上书，第 107 页。

促进了音乐的发展与进步。其第一代作曲家的代表人物是约翰内斯·奥克冈(J. Ockeghem, 约1425—1497), 他的弥撒曲以独立的旋律和灵活的节奏, 互相交织成浓密的复调织体, 从而形成特有的隐喻——广袤神秘的意境, 给人营造出一种狂喜的境界。尤其是他精通各种卡农技法, 并充分表现出音乐的自由, 以隐喻文艺复兴人文精神的折中本质。佛兰德乐派的第二代作曲家的代表人物有若斯坎·德·普雷(Josquin des Prez, 约1440—1521)、雅各布·奥布雷赫特(J. Obrecht, 1450—1505)、海因里希·伊萨克(H. Issac, 约1450—1517)等, 他们用模仿手法在音乐中实现文艺复兴时期的观念隐喻和人文精神隐喻, 这就是对定旋律的灵活运用。尤其是若斯坎以世俗曲调作定旋律, 而且常采用尚松、牧歌、维勒莱等世俗声乐体裁进行写作, 再加上他技术上的独创性, 使音乐的对比和模仿恰到好处地统一到了一起, 从而实现了文艺复兴时期的精神层面的隐喻。佛兰德乐派的第三代作曲家的代表人物有奥兰多·迪·拉索(Orlando Di Lasso, 1532—1594)、菲利普·德·蒙特(Philippe de Monte, 1521—1603)等。拉索在文艺复兴时期的音乐家中具有很高的声誉, 他甚至被誉为文艺复兴音乐的“集大成者”。他的音乐不仅成为他热情幽默、富有才智性格的隐喻, 而且在他的音符中跳动着文艺复兴成熟期特有的强烈情感和动态感。他精通多种语言, 诸如意大利语、法语、德语等, 所以他的意大利牧歌、法语尚松、德语里德都表现出很高的水准和特有的隐喻。他的音乐常常是以描绘的方式形成隐喻的, 在浓烈的感情表达下, 达到一种隐喻式暗示和烘托。文艺复兴晚期另外一位影响颇大的音乐家就是蒙特, 他对音乐隐喻的处理办法主要体现在对位技巧(Counterpoint)的运用上。将音乐旋律与旋律之间的交织技巧运用到最为娴熟的地步, 这是他实现其音乐隐喻的最主要途径。可以说他是多声部牧歌的代表性人物, 被誉为多声部“牧歌大师”。因而他的音乐以形象的、富有表现力的装饰音(花音)、音区和节奏的对比等方式, 表现音乐特有的隐喻。他的音乐把更多的东西放在了对世俗生活的追求与表现上, 所以能给人更多的灵魂安慰和情感慰藉, 这正是他的音乐的隐喻价值所在。

三、文艺复兴盛期的音乐隐喻

到了16世纪, 随着社会的进步以及人们对精神解放的实质性要求, 宗教音乐出现了前所未有的改革态势。

首先是新教音乐的出现,它是对传统宗教音乐的一种挑战,所以它的出现本身就是一种隐喻。因此,这时的音乐明显地增强了民族风格和世俗因素。16世纪的宗教改革起始于德国,其发起人是马丁·路德(M. Luther, 1483—1546),他与教会的斗争最终导致了德国农民运动和农民战争。路德不仅把《圣经·新约》翻译成德文,而且与作曲家约翰·沃尔特(J. Walter, 1496—1570)合作,创作改编了新的礼拜歌曲,采用民间通俗曲调,形式简朴,不仅“寓教于民”,而且推动了德国音乐的发展。它实际隐喻一种全新的宗教音乐观念,这即是“那些不能用文字表达的东西可以隐喻地言说出来”^①的东西。因此,言说的最好方式也许就是音乐,因为音乐本身就是隐喻的,“音乐的描述,当它不是隐喻的时候,将是乏味而不适当的”^②。这也就是在文艺复兴后期音乐为何走在西方宗教体制改革前头的一个重要原因。之后,在法国、瑞士、英国也都出现了宗教音乐改革的情况。改革所取得的最大成就就是使宗教音乐由原来单一的格局走向多元,即由原来的单一语种发展为多个语种,由原来的单一唱法发展为多种唱法。它使得宗教音乐更加贴近人民的生活,更加贴近不同国家、不同民族的感情。因此,以音乐而论,不仅隐喻时代发展的潮流势不可挡,而且隐喻当时人们的情感需求和生活多元的内在追求。这一潮流是任何人也阻挡不住的,是任何人也左右不了的,故而,“历史的洞见只产生于敌对的解释之间的空间,而不能等同于任何特殊的(成套)解释”^③。

其次就是天主教音乐。针对新教音乐的出现,罗马教会便于1545年至1563年断断续续地开了18年的会议,商讨应变措施,但最终还是总体上放宽了教会音乐的风格,具体来说就是:“格雷高里圣咏应优先于复调;复调音乐中的歌词必须清晰可辨;反对圣咏和复调中无节制的花唱式旋律;排除世俗音乐对宗教音乐的影响;排除一切含有淫荡的或不虔诚内容的音乐。”^④这虽然从表面上来看是罗马教会的胜利,但这一方针却向我们表明了如下三个方面的隐喻:

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋谨、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第134页。

② 同上。

③ [荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团天津出版社2005年版,第48页。

④ 沈旋、谷文娴、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社1999年版,第81页。

一是隐喻罗马教会统治的衰微之势；二是隐喻音乐教条的被打破；三是隐喻欧洲大陆更大规模变革的酝酿。

再次是16世纪的世俗声乐。16世纪初，在意大利兴起了一股古希腊诗学热潮，这股热潮也深深地影响到了音乐。于是，在意大利北部，由世俗音乐佛罗托拉演变成意大利牧歌，它的特点是节奏自然、生动，使音乐更加生活化，其主要方式就是复调。它一方面隐喻人们对田园牧歌生活的向往和追求，一方面隐喻人们内心渴望宗教的世俗化。为了实现这样的艺术隐喻，艺术家们自觉地增强了音乐的描绘性，甚至采用了把听觉视觉化的通感隐喻方式，从而增强了音乐的感受性和观赏性。如“用快速的音符表现‘跑’、‘飞’，用休止符表现‘叹息’、‘死亡’等简单的音画式手法；用小和弦及不协和音表现艰难困苦，用大和弦及协和音表现幸福快乐的感情表现方式”^①等。音乐向来被看作是最抽象、最具有隐喻性质的艺术形式。16世纪的意大利音乐家用这样一些特有的方式，使音乐变得更加生动、形象，更加具有情境性，更加让人易于感受，也大大拓展了音乐想象的空间，从而使音乐的隐喻价值得到深化和拓展。就一切的存在而言，一物可以成为另外一物的隐喻，外在可以成为内在的隐喻，因而实现隐喻的途径是多种多样的。但就艺术而言，实现隐喻的最好方式当然是形象。形象往往是“意向”的化身和替代，往往是艺术家出于某种表现而造就的，往往本身就是出于隐喻之目的。因此也可以说，艺术是隐喻的。隐喻给艺术以张力，也正是这种张力，才使艺术成为一种“谜”，才使艺术更具有魅力。因此，“隐喻宣称某一物就是另一物，但其中蕴含着‘是与不是’。基于这种张力，隐喻就对读者构成了震撼。……隐喻是描述性的（descriptive），它包含‘是与不是’或‘是与更是’……就是在这个‘更是’上，隐喻才具有其创造的潜能和互动的功用”^②。因此，就音乐而言，其形象性不可忽视，因为要想使音乐成为人们接受的艺术或可接受的艺术，它就必须走形象的道路，艺术家就必须在隐喻上下功夫。虽然我们不敢说这可以涵盖一切，但起码说这是使音乐成为艺术的一条必由之路。

随后就是牧歌的繁荣。牧歌作曲家们打破常规，更加注重歌词本身的隐喻价值，而且常常会牺牲音乐，使音乐适应歌词，这些作曲家们为了使音乐更能

① 沈旋、谷文娴、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社1999年版，第85页。

② 〔美〕杨克勤：《庄子与雅各》，华东师范大学出版社2012年版，第13页。

表现艺术家所追求的某种情感，他们便常常自己动手写作歌词，这就使得他们内在的情感得到了更自由的释放，使音乐能够真正表现出人物的情感，当然也使得音乐的隐喻价值更高。像杰苏阿尔多（C. Gesualdo，约 1566—1613）的《我因悲伤而憔悴》、《我走了，不再说什么》等就是这样的歌曲。

不仅意大利，此时，法国、英国、德国、西班牙等国的世俗歌曲也得到了很好的发展。可以说，在想象中实现音乐的隐喻价值，成为以上这些国家世俗音乐的一个根本特征。虽然描绘并不是音乐的特长，然而 16 世纪意、法、英、德、西等国的音乐家们却以逆向思维的方式，恰恰是利用描绘的方法，实现音乐隐喻的。因此说，“隐喻就是一种形象化表达”，正如法国哲学家保罗·利科在其隐喻学巨著《活的隐喻》中所说的：

一个计算的错误。隐喻将两个表面上不一样的东西拉上关系，而就在这好像的错解当中引出一个新的意义关系。这一新认识是从前的分类法所忽视或不允许的，由此在字典中找不到活的隐喻……一个隐喻能启迪我们有关现实的新意义。^①

正是采用这种“新的意义关系”的建立，使得欧洲 16 世纪的世俗音乐和牧歌获得了以前的音乐所不曾有的隐喻价值。

第四节 巴洛克时期的音乐隐喻

在音乐史上，一般把 1600 年（也就是歌剧诞生的时间）到 1750 年（著名音乐家巴赫去世）这 150 年左右的时间称为巴洛克时期。巴洛克（Baroque）一词来源于西班牙语的“baroco”，意思是“不规整的形状”，原来的意思是指 17 世纪的意大利建筑，因为当时的意大利建筑明显具有炫耀财富的成分。也就是说，它原本就是隐喻的，因此意大利人在进行建筑的时候一般都要大量使用贵重的材料，追求视觉效果，在形态上华丽多姿，在色泽上追求鲜亮，从而赋予

^① 转引自〔美〕杨克勤：《庄子与雅各——隐喻生命、遨游天恩》，华东师范大学出版社 2012 年版，第 15 页。

建筑以动态的美感和“骚乱”的感受。当时的音乐也受到了建筑中这种理念的影响,所以音乐便自然融入了视觉的大量元素,这大大提升了音乐的隐喻价值,也使得这一时期的音乐风格发生了很大变化。歌剧和器乐曲的诞生与发展标志着巴洛克时期新风格的确立。

一、巴洛克时期的声乐隐喻

当时的意大利,虽然国家处于四分五裂状态,但它仍然是音乐之邦。因此,在诸多音乐家、诗人、戏剧家的共同努力下,歌剧(Opera)诞生了。歌剧首先起于佛罗伦萨、罗马、威尼斯,后来那不勒斯成为欧洲歌剧的中心。歌剧一时确实具有风起云涌之势。歌剧何以能在处于乱局的意大利诞生?这本身就是一个隐喻,首先正是这种乱局才有可能使各种思想观念得以“百花齐放”,才使得人们思想解放的步伐大大加快,才使得人们的内在情感需求得以尽可能地释放,才使得人们对艺术的创新追求有了更多的理想和愿望,因此便出现了这种综合诗歌、音乐和戏剧特点于一身的新的艺术形式——歌剧的诞生。

从表面上看,歌剧的诞生是人们希望恢复古希腊艺术,但其内在的精神需求却是人们对真情和精神自由的要求,这便是歌剧的隐喻。一切艺术的发展史都表明,艺术就是这样,从简单到复杂,从一元到多元的过程,这也是整个人类所有人文精神与科学发展的必然趋势。因此,早期意大利歌剧的创造,并不是单纯地从音乐出发的,而更多的是从人文主义的要求出发的。歌剧所反映的其实是一种艺术理想,这种理想就是艺术家掌握各种不同的艺术手段,来为一个最高的目的服务,那就是真实地、有力地、戏剧性地表达人的感情。因此,歌剧必然是各种艺术(诗歌、音乐、戏剧)的综合。所以说,歌剧的出现,实际上是当时人们情感表达需要和人文主义要求的隐喻。因此,表面上看,歌剧只是艺术形式或表达方式发生了变化,但隐喻“并不意味着其字面意义所说的东西”^①,它往往是一定时代、一定区域、一个阶级、一个民族某种愿望和感情的替代,它是一种非直接的表达。因此,看待一个事件是否构成隐喻,关键就是要考察它是不是某种愿望或情感的替代、转换、暗示、讽喻等。虽然从修辞学的角度看,就像怀特所说的“在各种转义之间存在某种逻辑序列,隐喻导向

^① [荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团天津出版社 2005 年版,第 87 页。

换喻,换喻(转喻——引者注)导向提喻,提喻(借喻——引者注)导向讽喻,而讽喻最终把我们带回到隐喻”^①。然而,实际上在艺术中,所有的隐喻、转喻、借喻、讽喻等这样一些凡具有替代、暗示、转换、象征等价值和意义的表现方式,我们一般都统称其为“隐喻”,或者叫“艺术隐喻”。在艺术隐喻过程中,不一定严格按照怀特所说的那样的逻辑顺序去做,而往往却是单个使用或者多种方法混杂使用。

佛罗伦萨歌剧实际上并未摆脱文艺复兴时期的理想,音乐实际上处于从属地位。而到了威尼斯歌剧时代,歌剧才真正显示出自己的特点,它的音乐更为丰富,音乐与戏剧浑然一体,实现了音乐与戏剧的角色转换,音乐成为核心。歌剧的产生与发展,其实正是激情时代到来的隐喻。到了那不勒斯歌剧时代,音乐表现便集中于咏叹调,歌剧实际上成了情感剧,歌剧家们充分采用音乐的夸张性与抒情性,形成了激昂的、田园的、哀诉的、谐谑的等歌剧风格,它隐喻人们精神的解放和情感的单纯与豪放,所以歌剧的表演也更具即兴性与炫技性。

法国歌剧主要为“抒情悲剧”(Tragedie Lyrique),它隐喻法国人的浪漫与对情感的执着,这一方面以让-巴普迪斯特·吕利(J. B. Lully, 1632—1682)为代表。随后在巴黎出现了一种新的音乐形式——“歌剧—芭蕾”,强调戏剧构思,一改抒情悲剧的沉闷和悲伤,变为轻松愉快的喜剧风格,并具有很强的娱乐性。到了让-菲利普·拉莫(J. P. Rameau, 1683—1764),便把“歌剧—芭蕾”的隐喻,也就是法国人追求的豪华、夸张、娱乐的浪漫情感表现到了极致。

和法国的“歌剧—芭蕾”相比,英国则有自己独特的歌剧形式。在英国,形成了以莎士比亚为代表的话剧和综合了诗歌、音乐、舞蹈以及舞台表演的假面剧(Masque)。当然,意大利歌剧也深深地影响了英国歌剧,从而使英国话剧里面的对话变成了宣叙调旋律,这便是英帝国的自豪感和民族话剧的优越感的隐喻,当然也是英国人思维保守的隐喻。

德国早在1627年就引进了意大利歌剧《达芙尼》,这有别于英国。从德国人创作歌剧使宣叙调适应德语的语调、同时保留意大利式的咏叹调来看,歌剧在德国无形中成了德国人的稳健、兼容并包和民族良好心态的隐喻。

① [美]怀特:《话语的转义:文化批评论文集》,转引自[荷]F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版社出版集团天津出版社2005年版,第81页。

二、巴洛克时期的器乐隐喻

实际上,一个时期的器乐音乐也与隐喻有关系。从社会发展的层面来说,艺术的发展与社会的发展是密切相关的。一定的艺术,是一定生态环境下的产物。事物之间都是靠某种内在的关系联系在一起的^①,器乐音乐也不例外。以器乐音乐来说,它隐喻经济的发展、人们观念的开放、文化的需求、对现状的态度、时代性格甚至民族性格等。

巴洛克时期的器乐音乐为什么能够得到高度发展呢?这恐怕与当时的诸多因素有关。从17世纪到18世纪上半叶,德国、法国和意大利都对键盘音乐的发展做出了贡献。我们知道,巴洛克一词来源于古葡萄牙文,艺术界后来借用这一词,便出现了巴洛克艺术的称呼,当然也就出现了巴洛克音乐。在巴洛克时期,整个欧洲都处于变革中。工业革命带来了整个欧洲的巨大进步,殖民经济、航海贸易使得英国远远走在了欧洲的前面。在这之前,英国早在16世纪就进行了圈地运动,从而推动了工业革命的发展,所以英国早早地完成了资本积累,也率先由封建社会进入资本主义社会。而在欧洲大陆,情况就大不一样。法国由于受保守势力的影响,资本主义发展缓慢;德国则长期处在国家分裂中,经济落后;意大利此时的经济也处于落后地位。而经过文艺复兴的积累和熏陶,欧洲人尤其是相对落后的国家和地区的人们,由于对政治的厌倦和不满,使得他们把更多的精力和时间用在了艺术上。法国艺术家在一种自我陶醉中,尽情表现其浪漫主义性情,他们致力于古钢琴音乐,以宏大壮丽的风格隐喻此时法国人的内心情感世界。在德国,正是由于国家的分裂,才使得德国的管风琴音乐形成了北德、中德、南德三种不同隐喻的音乐。北德由于信仰新教,所以这一时期的管风琴音乐一方面隐喻北德人民质朴内向的性格,一方面隐喻北德人民的内在情感和宗教氛围下的幻想。中德的管风琴音乐兼具有北德和南德的特点,因而是个综合体,善于用音乐描述故事,表达情感,它隐喻中德人民朴实自然的风格。南德地区信仰天主教,其音乐受到来自各方面的影响,故其是人民包容性、融合性的隐喻。

巴洛克时期最有影响的音乐家是巴赫和亨德尔。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(J. S. Bach, 1685—1750),生于德国中部的爱森纳赫市的一个音乐世家。巴赫

^① 余小明:《文学研究的生态学隐喻》,广西师范大学出版社2011年版,第31页。

自幼学习音乐，少年丧父，刻苦勤奋。他的音乐受南德和意大利音乐影响颇深，因此，他的音乐大多以轻快见长，其实这也正是他对宗教虔诚的隐喻。他的音乐以宗教康塔塔内容居多，宗教康塔塔常常隐喻坚定的信仰和战斗精神；而世俗康塔塔则常常讽喻（艺术隐喻的基本手段之一）农村苛捐杂税的繁多和农民遭受的压迫。虽然巴赫未曾写过歌剧，但为了增强音乐的隐喻性，巴赫在他的音乐中便有意使用了一些戏剧性、形式结构等方式以增强音乐的描写性，也就是类似于我们中国古代的“留白”，从而拓宽了音乐的想象空间，自然也就提高了音乐的隐喻价值。如《约翰受难曲》，借用了《马太福音》中的部分段落，“并采用了‘字句描绘’的音乐写作手法”^①，这样就使得音乐的可视空间大大增强，音乐隐喻的空间也就得到大大拓展，隐喻性也得到增强。事实上，音乐光靠听觉是远远不够的，还必须加强视觉的效果，这样音乐不仅是可听的，而且还应该是可视的。这是因为，就视觉本身而言，它占去了人的身体接受外界信息的90%以上。所以，音乐光靠听觉显然是不能完全表达人的丰富情感的，它必须依靠最具有优势的视觉来表达最为丰富的情感，来实现单靠听觉难以实现的隐喻价值。视觉是隐喻的，或者叫视觉隐喻。视觉隐喻往往是比较明晰的，是容易让人接受和乐于接受的。和视觉艺术相比，听觉艺术可以说是“抽象艺术”，它对事物的还原是非常困难的，“比起眼睛，耳朵与人的激情、欲望联系更多，容易受到迷惑，不能认清事物的本来面目。眼睛对清晰度的要求使它比耳朵具有更高的辨别能力”^②。因此，高明的音乐家往往会努力把自己的听觉艺术转化为视觉艺术，从而使人们在“听艺术”的时候往往也能够“看到艺术”，这便是通感的隐喻方式。这不仅使得听觉艺术变得“历历在目”，而且将线性的听觉艺术变成了一个面的视觉艺术，从而大大拓宽了音乐艺术的内涵与空间，这自然也提升了音乐的隐喻价值。巴赫在这一方面不仅是行家里手，而且为音乐隐喻做出了巨大贡献。

巴洛克时期最有影响的第二位音乐家是亨德尔。乔治·弗里德里克·亨德尔（G. F. Handel, 1685—1759），生于德国中部的哈雷，1712年起定居英国。一生对歌剧情有独钟，18世纪30年代就创作出了优秀歌剧《奥兰多》、《阿尔西纳》、《塞尔西》等。亨德尔的创作除了歌剧以外，还有清唱剧。他的音乐创

① 沈旋、谷文娴、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社1999年版，第139页。

② 高燕：《视觉隐喻与空间转换》，复旦大学出版社2009年版，第43页。

作的出发点就具有隐喻性。他的创作取材多选用英国人最为熟悉的圣经故事，而且大多都赋予其宏伟壮丽的风格，实际上是隐喻英国人的爱国心和自豪感。

第五节 古典主义时期的音乐隐喻

古典主义时期是西方音乐史的第五个分期，从 1750 年到 1800 年，包括前古典主义时期和维也纳古典乐派时期两个阶段。

一、古典主义初期的音乐隐喻

古典主义初期的音乐首先值得一提的是歌剧。这一时期，首先是意大利正歌剧得到定型。以美塔斯塔济奥为代表所创作的整个剧作大多取材于古神话或古罗马历史，剧情具有明显的程式化倾向，也就是一般都是剧中的英雄人物和他的爱人或者身处逆境，或者他们之间的爱情为社会伦理道德所不容，最后在绝望的边缘，歌剧情节突然转折，主人公得到拯救，歌剧圆满结束。此时意大利歌剧进入没落期。这其中的隐喻蕴含就在于：它实际隐喻意大利人的愿望与理想，也暗示意大利当时社会的保守与禁锢，是人们某种渴望的隐喻。以后这种僵化的创作在法国作曲家约梅利（N. Jommelli, 1714—1774）、特拉埃塔（T. Traetta, 1727—1779）、格鲁克（C. W. Gluck, 1714—1787）那里得到改革，特拉埃塔将法国和意大利两国的风格结合，融合成了描绘性的场景和壮观的芭蕾舞场面，从而成为法国人民对于社会进步和改革的心理隐喻。尤其是格鲁克，他的歌剧音乐具有意大利的优美舒展、德国的严肃庄重和法国的宏伟瑰丽，这则是法国人兼容并包心理的一种隐喻。

其次是喜歌剧。喜歌剧（Opera Buffa）起源于意大利，也称“谐歌剧”，其发展大概经历了三个阶段：首先是 17 世纪的意大利歌剧中就开始出现了一些戏剧性的片段；其次是 18 世纪初出现的“幕间剧”（Intermezzo）；再次就是 18 世纪下半叶由幕间剧发展成为喜歌剧。意大利喜歌剧的标志就是开始严肃的主题和性格多样化的人物。也就是说，意大利歌剧开始由抒情走向“叙事”，用音乐演绎故事，它实际是人们对现实生活严肃思考的隐喻，暗示或折射出现代社会生活对人们精神及心理的影响。因而，意大利喜歌剧不仅推动了法国和德国喜歌剧的发展，也对正在成长的交响音乐特有的语汇产生了一定影

响。^①不仅如此,意大利喜歌剧也影响了远在大洋彼岸的英国的民谣剧(Ballade Opera)创作,不过英国的民谣剧创作题材主要取自下层人民的生活,是以通俗音乐的方式表现的,它一方面是对意大利歌剧教条僵化的讽喻,一方面则隐喻英国人夜郎自大的民族心理及其自我满足的精神状态,英国人的这种心理甚至到今天都没有改变。

这一时期器乐音乐也有它特殊的隐喻内涵及价值。意大利此时的键盘音乐隐喻民族的幽默风趣;法国此时的键盘音乐隐喻法兰西民族追求和崇尚华丽雅致的浪漫情怀;德国的键盘音乐则是紧紧抓住民族“情感主义”来做文章,因此它常常隐喻民族的“烦恼”与“伤感”情怀。

二、维也纳古典乐派时期的音乐隐喻

维也纳古典乐派时期实际上就是指古典主义盛期,由于著名的音乐家海顿、莫扎特和贝多芬这一时期都曾在维也纳活动,因而一般习惯上把这一古典主义的极盛时期也称为“维也纳古典乐派时期”,它标志着欧洲交响时代的到来。交响时代的到来,本身就是欧洲人民融合、交流频仍、社会一体化和文化多元化的隐喻。

首先要提到的是著名音乐家海顿。约瑟夫·海顿(J. Haydn, 1732—1809),生于奥地利,出身下层,6岁起就开始接受音乐教育。少年时期虽多有挫折,但意志顽强,最终成为著名的音乐家。他的创作主要分声乐作品、交响曲和其他合奏音乐、奏鸣曲和室内乐等。海顿音乐隐喻的最突出表现就在于它在挖掘音乐情感的同时,更注重音乐的描写性,在听觉与视觉的转换中(实际上属于通感隐喻)充分展示音乐的隐喻性,从而给人以更为丰富的音乐感受和情感陶冶。海顿的宗教音乐善于营造氛围,在精心“营造”中,表现出特有的音乐隐喻。他的清唱剧更擅长描写光华四射的景象,尤其是表现山川鸟兽的段落,一般都是采用字斟句酌的描绘方式,不仅实现了听觉艺术向视觉艺术的转化,使音乐表现出绘画般的美感,从而也大大拓宽了音乐本身的视域,使得音乐的解读视角大大拓宽,其隐喻价值也因此得到充分挖掘。海顿在交响曲和其他合奏音乐的创作上,则是充分运用丰富的语汇,以隐喻各种心理需求和各种氛围的

^① 沈旋、谷文娴、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社1999年版,第155页。

营造,从而使音乐更容易与人交流,使音乐语言表达达到了极致。如他的交响曲一般都是给特定的场合或特定的听众写的,具有极强的针对性。为了实现音乐隐喻的最大化,他还“运用比较华丽的管弦乐法,较强的节奏动力,比以前更大胆的和声,及丰富的对位织体”^①,从而使音乐的隐喻内蕴得到最大限度的挖掘和表现。同时,为了使音乐的隐喻价值更加丰富化和细节化,他时常也会在作品的配器上加进一些暗示或替代对人的情感表现的细节的东西,如第94交响曲之“惊愕”的慢乐章中,海顿就在一开始的第二乐句末尾加上一个突然的强音,使听众大吃一惊;第100交响曲“军队”第二乐章中,就是由三角铁、打鼓的敲击,来增强军队浩荡的气势,从而实现其替代式隐喻的;第101交响曲“时钟”的慢乐章,一开始作者就用大管的跳音与弦乐拨奏相结合的持续反复,描写钟摆发出的“滴答”声来实现音乐隐喻的;而《第45交响曲“告别”》是以演奏者的逐渐减少、蜡烛的一一吹灭、以单纯的两把小提琴的微弱演奏来实现“时间不早了,演员们该回家了”的暗示性隐喻的,可谓是微妙至极!还有他的奏鸣曲和室内音乐,尤其是他的三重奏和四重奏,他对音乐的搭配所遵循的是“谈话原则”,这其实是亲切、和谐的隐喻。

其次是莫扎特。沃尔夫冈·莫扎特(W. A. Mozart, 1756—1791),生于奥地利萨尔茨堡。他是音乐神童,6岁就开始作曲,在短短的35岁人生生涯中给我们留下了600多部音乐作品。由于追求自由的个性,莫扎特一生都不太得志。他辗转于奥地利、德国、法国、英国、比利时、荷兰、意大利等多个国家的重要城市举办音乐会,而且都很成功。然而,令他纠结的是他却很难谋得宫廷乐师的职位,后来好不容易谋得萨尔茨堡宫廷的管风琴师和乐队成员,但他却和大主教的关系不佳,新的职位一时又难以谋得,因此他只能在一种“委屈和被欺凌”中生活,最终于1781年离开萨尔茨堡,成为历史上第一位自由作曲家。当然,这样的经历,也造就了莫扎特一生追求个性、追求自由的性格,也成就了他的音乐的特有的隐喻价值。莫扎特音乐的隐喻具体来说主要表现在以下三个方面:其一是在声乐音乐方面,他的歌剧受格鲁克影响较深,其内在实际上是对自由追求的隐喻。他甚至还和比他更不得志的意大利诗人达·彭特(Da Ponte)合作创作了《费加罗的婚礼》等歌剧,讽喻当时的社会制度。和海顿相

^① 沈旋、谷文娟、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社1999年版,第170—171页。

比, 他的音乐隐喻则更为直接一些。在莫扎特的歌剧中, 冲突往往被充分利用甚至放大, 成为戏剧隐喻的核心要素, 就是不断转换调性, 采用甚至七重唱的方式实现戏剧隐喻。同时, 音乐结构的变化, 隐喻人物心理的变化, 人物心理的变化又隐喻戏剧情节的发展。这种连环隐喻的方式, 使得音乐、人物、情节三位一体互衬表现成为可能。《魔笛》是一部德语歌唱剧。由于莫扎特是“共济会”成员, 所以这部歌剧就成为“共济会”某种理想的象征性隐喻, 如大祭司萨拉斯特罗是正义与光明的隐喻, 夜后是邪恶与黑暗的隐喻, 王子则是寻找真理、追求真理的隐喻等。其二是他的器乐合奏音乐。他的器乐合奏音乐最有价值的是他最后所创作的 6 部曲子, 即《D 大调第三十五交响曲“哈夫纳”》、《C 大调第三十六交响曲“林茨”》、《D 大调第三十八交响曲“布拉格”》、《降 E 大调第三十九交响曲》、《g 小调第四十交响曲》、《C 大调第四十一交响曲“朱彼得”》。总体而言, 这些曲子是他人生追求自由的隐喻, 而其中也隐含着更多的向往、希望、抗争、柔情和忧伤, 这些都是音乐最具隐喻价值之所在。而莫扎特协奏曲的最主要隐喻价值就在于其自由奔放的情感和丰富的想象。其三是奏鸣曲、室内乐和小型器乐合奏。莫扎特的奏鸣曲的隐喻主要以音乐情感的丰富性和戏剧性得以体现; 他的室内乐则以五重奏隐喻其丰富的内涵; 他的小型器乐合奏虽然往往是受人之托的创作, 但这也恰好使其具有特定的隐喻性。

再就是贝多芬。路德维希·范·贝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770—1827), 生于德国波恩一个平民家庭, 其祖父和父亲都是宫廷乐师。受祖父和父亲的影响, 贝多芬自幼学习音乐, 11 岁起开始学习作曲。后因家庭变故, 生活艰辛。1800 年 4 月举行个人作品音乐会, 从而确立了他作曲家的地位。贝多芬音乐的隐喻, 主要沉淀在他的生活经历里面, 这些东西后来就化为他的带有几分“狂”的音乐。音乐上的巨大成功, 并没有使他感受到开心和快乐, 因为紧随其后的就是听力减退、失恋、拿破仑称帝对他思想的冲击, 乃至 1819 年耳朵完全失聪。所以这一时期他所创作的第三至第八交响曲, 第四、第五钢琴协奏曲, 就是他灵魂深省的隐喻。他把自己对时代的看法和自己的个性深深融入音乐中去, 使得他的音乐藏有深刻的隐喻。他的声乐音乐的气势和力量、变音体系、灵活的转调、强烈的对比等因素, 可以说都是其音乐隐喻的具体表现。其歌剧《费黛里奥》显然是反抗暴政、争取自由的隐喻。其次是他的钢琴音乐和室内音乐。他的钢琴奏鸣曲有着超然的激情, 尽可能增强戏剧性和矛盾冲突,

其隐喻手段是往往采用“强化”音乐元素，诸如广泛地运用小调、非同寻常的转调和离调、复杂多变的和声、大幅度的力度和音区对比等^①，都是他实现音乐隐喻目的最主要手段。因而，总体上来说，贝多芬的音乐就如他本人一样，都是那么的反常，那么的令人不可思议，而又是那么的令人感到惊讶。他的音乐隐喻不是天然形成的，而是他有意赋予的，基本上为主观隐喻，即非“诗性智慧”、“以己度物”式的隐喻，是靠内在激情的燃烧与爆发，是内在能量的一种聚合，也可以把它称为是“贝多芬式隐喻”。“贝多芬式隐喻”是激情的，是内在的，是一种超越时空的碰撞，是一种只有靠体验和感受才能领悟的能量！贝多芬是把自己内在的真实以激情的方式表现出来的，这也符合隐喻最基本的替代、转换、暗示、象征等方式。贝多芬的音乐中饱含着他对社会的不满，饱含着他人生的艰辛，饱含着他失聪的痛苦，饱含着他失恋的哀痛！这就是他的音乐隐喻。这些特点也体现在他的音乐的第三个方面，就是他的以九大交响曲为代表的器乐合奏音乐上。这也许要归功于贝多芬的失聪，也许正是由于他的失聪，才使得他的音乐创作完全靠的是心灵的感受和内在情感的爆发。他根本不用一个音符一个音符地去斟酌，他只要靠灵魂、靠感受、靠对痛苦的回忆、靠对哀痛的抚摸就够了，这就使得他的音乐更自由奔放，更激情饱满，更画面丰富，更加具有隐喻价值。

第六节 浪漫主义时期的音乐隐喻

欧洲浪漫主义时期音乐是维也纳古典主义音乐流派之后的一个新的音乐流派，也就是19世纪初到20世纪初，时间长达一个多世纪。和古典主义的远离现实不同，浪漫主义音乐有着明显的民族性、民主性、人民性、抒情性、幻想性、新精神等特征，其代表人物有贝多芬、舒伯特、约翰·施特劳斯、柏辽兹，以及歌剧方面的罗西尼、威尔第、普契尼、比才、瓦格纳等。

一、浪漫主义音乐隐喻的形成及其特征

就音乐隐喻来看，总体而言，浪漫主义时期的音乐要么靠激情隐喻，要么

^① 沈旋、谷文娟、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社1999年版，第187页。

靠温情隐喻，要么靠“贴近”隐喻来实现他们的音乐理想，音乐家的“自由奔放”成为此时音乐隐喻的普遍方式，即隐喻于“豪情”。

就标题音乐和“综合”艺术来看，“综合”是浪漫主义音乐的重要隐喻特征之一。从某种意义上来说，“综合”是年青一代音乐家对古典主义教条、单一、死板的反叛，因而它的出发点本身就是隐喻的。他们中的韦伯、柏辽兹、舒曼、李斯特、瓦格纳等，他们从贝多芬那里获得“豪情”，他们多才多艺，对一切知识和观念兼容并包，他们想把世间的一切人类知识都融入他们的音乐中去，其目的只有一个，那就是要赋予音乐更多的隐喻内涵和价值，使外在因素乐思化、隐喻化，从而使他们的音乐更具有人们期待的、但长期被压抑的期待视野，这就是对以往宗教和道德束缚的冲破。可以毫不夸张地说，正是由于富有豪情的欧洲浪漫主义一代音乐家带动了欧洲人富有创造力的激情，以至带动了整个欧洲社会的发展与进步。这就是音乐隐喻的力量！

要知道，19世纪的欧洲充满着自由与压迫、逻辑与情感、科学与信仰等诸多方面的矛盾，要把这种纷繁复杂的、多元的矛盾表现出来，尤其是以音乐的形式表现出来，这一方面是一种压力，但另一方面也给了音乐隐喻精神的深化与弘扬以某种契机。除了以“豪情”隐喻“压抑”而外，以“民族性”隐喻对自由的追求，以音乐商业化发展与操作隐喻人们对科学的追求，或者通俗地来讲即对普通大众生活的追求成为音乐家们的另一种选择，所以，乐器生产、家庭音乐、乐谱商业化、音乐经纪业、音乐出版业、音乐评论家也都成为音乐大众化的隐喻。从风格上来说，由于浪漫主义追求的是对古典主义的一种“有限制的反抗”，所以它还不至于颠覆古典主义，因而这就使得它的音乐表现出浪漫中又包含着保守的一面，因而它的风格是对古典主义一种突破性的发展。其隐喻表现形式为：音乐旋律抒情性的大大增强，乐句结构较大的伸缩性；和声色彩的变化；各种乐器组合，追求绘声绘色；力度的强弱变化，速度的缓急变化等。当然，从某种意义上来说，音乐实际上是人们的情感、思想、欲望乃至社会思潮的隐喻。这种情况的进一步发展，到了后浪漫主义时期，便出现了“极度”的情况，那就是“世纪末”情绪、感情过剩、印象主义、神秘主义等音乐形式，之后便是第一次世界大战。虽然不能说音乐就是政治，但音乐作为社会思潮的隐喻，并不言过其实。这也就是说，音乐实际上是人们深层思维的某种外现，音乐只不过是某种符号而已。因此说，“隐喻是人类的一种基本的思维认知方式，是表面借助语言的形式

表示深层次命题的一种思维活动”^①。

由于浪漫主义最突出的特征就是幻想,因而这一时期经过改造能够奏出丰满的音响和强烈的力度对比、键盘音域扩大到7个半八度、加上踏板的钢琴就成为这一时期的音乐主角。所以,钢琴地位的提升和主流化实际上也是这一时期音乐发展的某种隐喻。钢琴这种乐器在这一时期实际上充当着某种情绪符号的作用,它自然也就成为一种象征。欧洲音乐的浪漫主义可以说早在贝多芬时期就已经开启。贝多芬的钢琴曲追求音色的丰满和力度变化的大幅度,在一种“狂”中隐喻其内在情感;当然也有以莫扎特的学生胡梅尔(Hummel)为代表的技术路线派,他们追求音乐织体的清晰与技术的流利。笔者更倾向于把贝多芬及其流派称为是“狂想派”,而把胡梅尔及其流派称为是“抒情派”。为了增强音乐的隐喻性,提高音乐的隐喻价值,浪漫主义的音乐家们还往往借助诗歌、绘画等其他艺术形式,从中获取灵感,以力求做到情感表现的最大化、外延拓展的无限化、音乐想象的多元化。

为了追求也是为了使得音乐更富有隐喻价值,在浪漫主义时期的德国、奥地利等国,艺术歌曲也颇受青睐,舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、马勒、沃尔夫等都对此做出了重要贡献。当然,强化音乐艺术隐喻性的另外一个重要手段就是避免音乐的单一性,增强音乐的综合性,强化歌剧的地位,这一方面涉及地域更为广泛,包括了意大利、法国、德国及东欧各国。

二、西欧国家浪漫主义时期的音乐隐喻

(一) 19世纪上半叶德国、奥地利的音乐隐喻

1. 舒伯特

弗朗兹·舒伯特(F. Schubert, 1797—1828)生于奥地利维也纳一个小学教师家庭,富有音乐天赋,曾接触到莫扎特、贝多芬的作品,后师从萨利埃里学习作曲,熟悉意大利音乐风格。舒伯特的一生没有固定职业,生活穷困潦倒。1823年开始病魔缠身,1828年去世,年仅31岁。也许正因为有这样的坎坷人生,才使舒伯特在音乐的创作中,更加看重音乐的隐喻价值,其音乐创作的切入点更加倾向于艺术音乐。可以说,他的音乐充满着想象,理想化的倾向十分明显,

^① 王小潞:《汉语隐喻认知与ERP神经成像》,高等教育出版社2009年版,第65页。

这当然得益于他把音乐艺术的综合最大化。综合作为艺术实现其隐喻价值的一条重要途径和手段,向来被艺术家所重视。因为真正意义上的艺术家都清楚,“艺术的作用就是综合”^①,因此,所有的艺术都必须“将社会整个归纳概括到人的范畴之中”^②。正是基于此,舒伯特为了使音乐具有更为丰富的隐喻性,他放弃了单纯的情感表现,而选择了歌德、席勒、海涅、莎士比亚等富有想象和象征意蕴的诗人的诗歌,进行艺术歌曲的创作,这样的创作一直坚持了大约15年。

在音乐中表现一种理想或一种愿望的满足,这是舒伯特音乐的基本出发点,无论是淳朴优美的《野玫瑰》、《慕春》等,还是充满忧郁、疑问、恬静的《海滨》、《致音乐》等,都能够体现出他的这种追求。而实现这种追求的主要手段就是想象,因为只有想象才能使音乐这种相对比较抽象的艺术成为一种形象的存在,从而实现其隐喻价值。当然我们并不是说情感就不是隐喻,实际上情感也是隐喻的存在,只不过情感的隐喻过于抽象,如果一味地追求情感或表现情感,那么情感的隐喻就会萎缩甚至消失。因此,聪明的艺术家都是想办法把情感的东西以形象的方式表现出来,这样就使得情感找到了它的附着物,使情感形象化,也使得情感变成了视觉的存在,因为他们明白,“隐喻的实质在于,我们用一种熟知的、具体的对象和境况隐喻地去谈论另一种生疏的、抽象的东西的图像,为的是力图把握它和理解它。简言之,隐喻思维是形象的,隐喻思维过程是一个由形象见抽象、由具体推复杂、由已知到未知的过程”^③。可见,舒伯特是深谙此道的,因而他在进行艺术创造的时候,往往选择一条形象的路线,因为形象的东西隐喻价值更高。因此,要使抽象的东西更富有隐喻价值,最好的途径就是使它形象化。尤其在和声创作中,舒伯特善于采用描绘的方式表现情感。他的音乐“人声歌唱常常突出人物,描绘诗歌所包含的内容和情感;钢琴伴奏则起到提示场景、传达诗歌意境的作用。例如描绘鱼儿在水中穿梭游动(《鳟鱼》);模仿纺车转动,烘托悲痛与思念的情感(《纺车旁的葛莱辛》);

① [美] 马克·罗思科:《艺术家的真实》,岛子译,广西师范大学出版社2009年版,第24页。

② 同上。

③ 王小潞:《汉语隐喻认知与ERP神经成像》,高等教育出版社2009年版,第69页。

刻画风声、马蹄声,制造紧张焦虑、惊惶不安的气氛(《魔王》);以阴沉的和弦衬托吟诵般的歌唱(《幻影》、《死神与少女》)”^①。因此,作品的隐喻价值大提升,这也是人们对舒伯特的音乐情有独钟的重要原因之一。尤其是他的带有自传体的音乐,诸如音乐套曲《美丽的磨坊姑娘》、《冬之旅》等均以缪勒的诗歌为词,表面上看是反映青年人的理想追求、失恋、悲哀或孤独漂泊者的伤感的,而这些只是隐喻式的替代而已,它实际隐喻在梅特涅统治下人们的忧虑与不安情绪。

就钢琴曲、室内乐和交响曲而言,舒伯特也很重视其隐喻价值的开发。他的钢琴曲和室内乐注意以描写性的“画面音乐”来隐喻人的内心情感,而重奏音乐(二重奏、三重奏、五重奏、八重奏)则是以较强的旋律感和可以转化为视觉效果的画面来增强音乐的抒情性,从而大大拓展了音乐的隐喻视界。他的交响曲是基于对战争的厌倦和对战争创伤的疗治,因而往往选用轻松的乐调隐喻人们的某种渴望。舒伯特明白,音乐不仅可以想象,而且可以引导人们想象,因而在节奏中或用节奏宣泄,是他在音乐创作中惯用的隐喻手段。所以从隐喻的角度讲,音乐就具有“促进情绪、情感的释放,并促进高峰体验”^②的作用。也就是说,音乐本身就是隐喻的,它可以缓解人的精神和情感压力。舒伯特的音乐,更注意对感受性隐喻价值的挖掘,所以他的音乐几乎是内心情感的一种迸发,表现出强有力的内在意志。

2. 门德尔松

和舒伯特相比,门德尔松就要幸运得多。菲利克斯·门德尔松(F. Mendelssohn, 1809—1847)出生于德国汉堡一个富裕的银行家家庭。他的祖父摩西是启蒙时期著名的哲学家,其母亲也有很高的文化教养。所以他自幼便受到良好的教育,4岁以后就开始接触钢琴和音乐。早期师从贝尔格学习钢琴,8岁时就开始学习作曲,9岁即公开演出,与柏辽兹、肖邦、李斯特等交往甚密。他16岁时写的《弦乐八重奏》和17岁写的《仲夏夜之梦序曲》就已经是他最优秀的作品了。

为了使自己的音乐富有隐喻价值,门德尔松对视觉艺术和美学表现出浓厚

① 沈旋、谷文娴、陶辛:《西方音乐史简编》,上海音乐出版社1999年版,第203—204页。

② 高天:《接受式音乐治疗方法》,中国轻工业出版社2011年版,第91页。

的兴趣。他利用业余时间学习绘画,而且学习了大学的美学等课程。正因此,才使得他的音乐在描写中透出想象,更带有意境的自然性,让人在一种惬意中得到情感的陶冶,他的《芬格尔山洞》、《意大利交响曲》、《苏格兰交响曲》就是他旅行英、法、意等国的“旅行印象”,其在一种对大自然风光的描写中有效拓展了音乐的隐喻空间和价值,因为门德尔松深知,“在诸多感官隐喻里,视觉隐喻是最为重要、使用最多的隐喻形式”^①。因此,门德尔松的声乐作品有如“《庄子》的自然隐喻”^②,他的音乐中的自然山水、花草虫鱼“都富有情感和神韵”^③,往往让人浮想联翩,惊叹不已。

门德尔松的声乐作品多为艺术歌曲。之所以选择艺术歌曲,也是出于音乐隐喻的考虑。他的艺术歌曲常常选用海涅等人的诗歌,充满着幻想色彩,这自然也提升了他的音乐的隐喻价值。艺术的根本是要拓展思维,而思维拓展的最好形式就是隐喻,达及隐喻的最好途径之一便是幻想。显然,门德尔松是一位聪明的艺术家,他以幻想的方式实现音乐的隐喻,从而使他的音乐(艺术歌曲)成为一种动态的存在,一种“被表象”的存在。

门德尔松的钢琴曲和室内乐的隐喻表现在于他对景物的有效捕捉上,这样便大大提升了音乐表达情感的可视性和联想性,从而强化了音乐的隐喻价值,如《船歌》、《纺织歌》、《春之歌》等。他的管弦乐曲更善于发挥色调的隐喻功能,如《a小调第三交响曲“苏格兰”》的视觉性和感受性就极强。他的5首序曲,《芬格尔山洞》也都是采用富有隐喻价值的描绘手法,使苏格兰赫布里底群岛的自然风光历历在目,其他4首如《仲夏夜之梦》、《平静的海、幸福的航行》、《鲁伊·布拉斯》、《美丽的梅露辛娜》分别取材于莎士比亚、歌德、雨果的作品和为格里尔帕采戏剧作的序曲,明显倾向于浪漫主义,富有想象和象征,从而增强了他的序曲的隐喻价值。

总体来看,门德尔松的音乐隐喻比舒伯特的音乐隐喻明媚了很多,这使他的音乐就像一位18岁的充满幻想的花季少女一般令人遐想,而舒伯特的音乐却像一位饱经沧桑和坎坷的老者让人沉思。

① 高燕:《视觉隐喻与空间转向》,复旦大学出版社2009年版,第76页。

② [美]杨克勤:《庄子与雅各》,华东师范大学出版社2012年版,第29页。

③ 同上。

3. 舒曼

罗伯特·舒曼(R. Schumann, 1810—1856)出生于德国一个书商家庭,因而从小就受到了很好的文学氛围熏陶。他喜爱文学和音乐,喜欢歌德、拜伦、霍夫曼等人的著作,他一边写诗,一边学习钢琴。他有很好的文艺天赋,7岁便开始作曲,11岁写合唱及管弦乐曲。后来父亲去世,母亲便让他学习法律,但他丝毫没有兴趣,仍然酷爱着音乐,1831年如愿以偿跟随著名钢琴教师维克练习钢琴,决心当一名出色的钢琴家。但由于他练琴不当损伤了右手,不得不转而从音乐创作和音乐评论。可以说,是文学和音乐成就了他。

正是文学使得舒曼的音乐充满诗情画意,充满着意境的美感,也使他的音乐隐喻的价值大大提升。可以说,舒曼音乐的隐喻是自然存在的,因为舒曼本身就是一位诗人,他是用诗去创作音乐的,也可以说他的音乐就是他的诗歌的“替代”。因而,他和其他音乐家的不同就在于他的音乐隐喻不是刻意追求的,而是一种自然流露、自然转换,所以欣赏他的音乐,总让人感受到有一种行云流水般的美感和诗情画意的质感,因此我们也可以将其称为是“舒曼式隐喻”。

在音乐上,他对巴赫、贝多芬、肖邦、勃拉姆斯情有独钟,赞美高雅音乐,贬斥庸俗音乐,其作曲富有狂欢、幻想色彩。像他的钢琴曲《狂欢节》、《交响练习曲》、《升e小调奏鸣曲》、《大卫同盟盟友舞曲》、《幻想曲》、《桃金娘》、《诗人之恋》、《妇女的爱情与生活》等,都充满着浪漫的气质和梦幻般的色彩,让人心旷神怡、遐想不已,其隐喻价值极高。当然,舒曼音乐的隐喻价值之所以很高,更重要的还应该归功于他善于营构乐思,擅长运用音符勾画情景、人物或“色彩情感”。他把自己的真情用诗歌般的意境表现出来,使得他的音乐不仅可听,而且可视、可触、可嗅、可餐,从而实现了通感的隐喻,其艺术张力大大增强,艺术的隐喻空间大为增加,也把隐喻的功能发挥到了极致。因此,他是非常懂得和擅长运用隐喻特点的音乐家,他也同时具备了这一方面充分的条件。因为他明白:“隐喻的特点是意义的转移,它从字面意义映射到某一隐含意义。因为隐喻的意义总是体现说话人/施喻者的意义,因此听话人/受喻者在解读施喻者的意义时,必须通过想象、类比、推理等联想手段,在可供选择的隐喻意义中根据语境挑选其中某一特定关联。”^①这也就是说,接受者理解、接

① 王小潞:《汉语隐喻认知与ERP神经成像》,高等教育出版社2009年版,第71页。

受艺术隐喻的前提,就是艺术家必须为其提供隐喻的艺术或艺术的隐喻,即某种替代、暗示、转换或讽喻性的东西,这样才使接受者或受喻者的想象、类比、推理有了可能,艺术的隐喻价值才能实现。舒曼有这一方面的优势,他不仅是诗人,懂得艺术形象的途径,而且他还对美学有特殊的兴趣和理解,这就使得他的音乐不仅能够实现隐喻,而且其隐喻很美,常常能够使人陶醉和喝彩。因此,舒曼的隐喻才能是一般艺术家难以企及的。舒曼就是舒曼,这就是我们为什么把它称作“舒曼式隐喻”的原因。

如果说抒情可以使人激动的话,那么描绘就能使人联想,这也是音乐实现隐喻价值的一条重要途径。我们听一听舒曼的艺术歌曲《歌曲集》(9首)、《桃金娘》(26首)、《爱之春》(12首)、《歌曲集》(10首)、《浪漫曲和叙事曲》、《妇女的爱情与生活》、《诗人之恋》等,就不难发现,他的音乐很容易使人产生联想,这正是一位诗人兼音乐艺术家的思维优势,一种自然而独具的思维优势。

(二) 19 世纪下半叶至 20 世纪初德国、奥地利的音乐隐喻

1. 勃拉姆斯

约翰内斯·勃拉姆斯(J. Brahms, 1833—1897)生于德国汉堡一个音乐演奏员家庭。自幼就显示出音乐天赋,6岁开始随父学习小提琴,7岁师从柯塞尔(Cosel)学习钢琴,后转师马克森(E. Marxsen)学习巴赫、贝多芬等人的音乐作品。因家境贫穷,开始从事音乐商业活动。后经朋友介绍拜访李斯特和舒曼,并得到舒曼高度评价。

勃拉姆斯是一位耐得寂寞也善于享受寂寞的艺术家,这与他沉静、善独、内省的性格有关。这就使得他的音乐创作更擅长于采用隐喻的手法表现情感、表现生活。隐喻思维可以分为两类:“一种是具体的、图画式、感受性、情感性、更具想象性的思维方式;另一种是抽象的、概念性、分析性、更具控制性、较少自发性和情感性的思维方式。这样,用来表现这两类大脑活动方式的语言也就具有以上的特点。罗杰斯的分类在弗洛伊德的心理分析中被称作‘基本过程’(Primary Process)和‘第二性过程’(Secondary Process)。第二类的思维方式相当于常说的‘思想’,即有意识的,与现实相关的一种大脑活动。基本过程是一种无意识、非现实、看起来有点随意和自发的大脑活动,是梦境和幻觉的主要表达方式。”^①对照罗杰斯的分析,勃拉姆斯的音乐创作显然属于第一类思

① 束定芳:《隐喻学研究》,上海外语教育出版社2000年版,第101页。

维方式,即“基本过程”。因此,勃拉姆斯的音乐创作充满着隐喻式的幻想。然而,他的音乐幻想并不是粗糙的,而是于激情中充满着思想,也可以将此称为是“勃拉姆斯式隐喻”,这是伟大艺术家一种内在的思想、情感、生活经验的深厚沉淀,非一般人所能为。在超越与升华中表现激情、抒写幻想,这是“勃拉姆斯式隐喻”的主要内涵。

也是基于以上诸方面原因,勃拉姆斯的音乐创作表现出浓郁的浪漫主义色彩。他把自己的变奏曲称为“幻想变奏曲”,诸如《舒曼主题变奏曲》、《匈牙利歌曲主题变奏曲》、《亨德尔主题变奏曲》、《帕格尼尼主题变奏曲》、《海顿主题变奏曲》等,都表现出他特有的创作自由和最大限度的想象,是他音乐隐喻的集中表现。

靠意象的写意性营造充分挖掘音乐的隐喻价值,是勃拉姆斯音乐创作的一大特色。勃拉姆斯最大限度地运用了音乐语言的联想和想象性功能,其声乐作品善于表现爱情、生活场景、自然风光、死亡等内容,他的表现往往比较直接而火热,即使表现思索死亡的作品如《寂寞的荒野》、《死,寒冷的黑夜》、《我的呻吟更低微》、《在教堂的墓地》等,也是更多采用描写性的语汇。从音乐审美追求上来看,勃拉姆斯表面上强调真,实际上他更看重的是善,这就使得他的音乐创作在一种描写性语汇的装饰下更多表现的是某种内在情感或生活体验的抒发或揭示,因而其隐喻价值更高。因此,他极为热爱民歌,喜欢在一种纯朴中表现出善良的情感。他于1858年发表的赠给舒曼孩子们的14首民歌《儿童们的民歌》、《28首德国民歌》及1894年发表的一共7卷49首的《德意志民歌》,实际上都是他善良朴素情感与性格的隐喻。正是由于善独的性格,才决定了他时常会赋予自己的音乐作品某种绝望孤寂的性情隐喻,诸如《德意志安魂曲》、《女低音狂想曲》、《命运女神之歌》、《命运之歌》等皆属此类。可以说,他的内心就是他音乐的全部,音乐就是他内心的写照。因此说,“隐喻实质上是人们对周围世界进行感知和界定的思维方式和结果,它在人们的日常生活中几乎是无所不在的”^①,艺术更是如此。

沉静而至于单纯,是勃拉姆斯性格的另外一个方面。性格决定命运,决定创作,因而性格自然也就成为艺术的内在隐喻。在朴实中表现出一种强烈情感,

^① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第93页。

这是勃拉姆斯交响曲特有的风格,如《e小调第一交响曲》、《D大调第二交响曲》、《F大调第三交响曲》、《e小调第四交响曲》以及四部钢琴协奏曲等,无不表现出他的“自由然而孤独”的隐喻内在,因为勃拉姆斯明白,“借助这种思维方式,人们可以通过已知的事物来认识和理解未知的事物,或者重新体验、界定已知的事物”^①。

2. 布鲁克纳、沃尔夫

安东·布鲁克纳(A. Bruckner, 1824—1896)生于奥地利,他的父亲是一位乡村教师兼管风琴手。父亲的职业对布鲁克纳影响很深,使得他从小就喜欢上了音乐。1841年,他也成为一名乡村教师,同时坚持学习音乐。终于在1855年当上了林茨大教堂的管风琴手,这使他更加迷恋音乐。他不失时机地以函授、面授、专业等多种形式学习音乐,先后师从泽西特、凯兹勒,学习了和声、对位、曲式学、管弦乐法,后来接触到了李斯特、瓦格纳的音乐作品,终于创作出了《f小调交响曲》、《d小调交响曲》。他对音乐的追求永无止境,1868年离开林茨,到维也纳担任音乐学院通奏低音、对位法和管风琴教授,同时兼任维也纳宫廷教堂管风琴手。当时的维也纳,可谓名家集萃,使布鲁克纳很快获得了国际声誉。

布鲁克纳的音乐隐喻与他带有几分神经质气质的性格有关。因此,他特别在意别人的评论和批评,常常对作品进行反复修改,直到得到别人肯定。显然,他更在乎“共同性”的感受,使得他的音乐隐喻思维方式刚好和勃拉姆斯相反,这就是“抽象的、概念性、分析性、更具控制性、较少自发性和情感性的思维方式”。将“经验”不断转化,使其成为他人可接受之物,这本身就是隐喻,即“一个经验领域中的感性存在运用于另一个不同的经验领域,那么这个事物就经历了‘抽象’,或者就成了‘抽象观念’。而这个抽象观念在其原始却是作为隐喻或喻词出现的”^②,这就是艺术的特殊的“形象的抽象化”。因此,他的音乐创作大多都是在严密逻辑运作下的“思想”,所以,他的音乐符号是精雕细琢的,激情几乎荡然无存,取而代之的是深刻的思想。正是由于他的音乐是经过反复“推敲”的结果,这也就使得他的音乐蕴含着更多令人“推敲”的隐喻价值。所以,听他的音乐,人们的激情无法荡漾,只能是认真真地去聆听,踏踏实实

① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第93页。

② 耿占春:《隐喻》,东方出版社1993年版,第304页。

地去感悟,因为其隐喻太深。如他的《第七交响曲》,本乎宗教、超乎宗教,本乎人类经验、超乎人类经验,本乎倾听、超乎倾听,在一种缜密细腻中表现出无限的遐想,其隐喻复杂而又深刻。

胡戈·沃尔夫(H. Wolf, 1860—1903)生于奥地利,从小就随父亲学习小提琴和钢琴,进步很快。15岁进入维也纳乐友协会音乐学院学习钢琴及和声,并开始创作艺术歌曲。和布鲁克纳一样,他也是瓦格纳狂热的崇拜者,然而勃拉姆斯却并不欣赏他。他是一个富有激情而又容易走向极端的人。他更多的是追求诗意般的激情和画面,音乐的质感很强烈,很容易让人浮想联翩,因而他把自己的音乐作品称为是“歌唱的诗”,这也是他选择艺术歌曲作为创作主要目标的一个重要原因,因此他也常常给一些特定诗人的诗歌谱曲。

故而,追求音乐的形象性或者说音乐的意象,是沃尔夫音乐创作的主要特征。音乐首先是人情感的宣泄或隐喻,这在中国古代经典著作《礼记·乐记》中早有论述:“夫乐者,乐也,人情之所不能免也。乐必发于声音,形于动静,人之道也。声音动静,性术之变尽于此矣。”^①也就是说,音乐实际上是艺术家性情、心理变化的外化或隐喻。同时,从艺术发生学的角度来看,“艺术的发生和创作都少不了诸如情感、想象等其他心理因素。在音乐、舞蹈和诗一类的艺术中,情感表现得尤其突出”^②。由此看来,艺术从一开始诞生就离不开情感和想象。而当情感和想象外化为意象的时候,自然此物已非彼物了。也就是说,此时的所谓“物”,其实已经是一个经过艺术家增补删改变形后的“意中之物”了,这个“物”已经被艺术家“情感化”、“人化”了,显然是一个隐喻所在。沃尔夫深谙此理,在音乐创作中竭力表现人的内心世界并追求音乐意象的最佳化,从而使他的音乐给人以心旷神怡的美感与富于想象的听觉享受,甚至表现出一种“神经质”的意味。他的《海涅诗歌歌曲集》、《艾先多夫诗歌歌曲集》、《默克里诗歌歌曲集》、《歌德诗歌歌曲集》,以及《西班牙歌曲集》、《意大利歌曲集》等,无不如此。

3. 马勒

古斯塔夫·马勒(G. Mahler, 1860—1911)生于奥地利统治下的波希米亚

① 《礼记·乐记》,参见王文锦译解:《礼记译解》(下),中华书局2001年版,第559—560页。

② 邓福星:《艺术的发生》,生活·读书·新知三联书店2010年版,第150页。

一个犹太小商人家庭，生活贫困，但马勒在小的时候就已经表现出音乐天赋。1877年，为了拓宽知识视野，马勒进入维也纳大学学习历史、哲学等课程，并有幸聆听布鲁克纳的音乐授课，感受颇深。同时，他开始从事指挥和音乐创作。后来由于环境的原因离开维也纳，他的艺术活动因此受到影响，便于1891年辗转至汉堡，任汉堡剧院指挥。1897年由勃拉姆斯推荐担任维也纳宫廷歌剧院指挥。1907年应邀赴美，担任纽约爱乐乐团指挥。也许是水土不服，之后，马勒的健康每况愈下，死亡因此成为他心中的一道阴影，影响了他的创作。

小时候的悲惨遭遇和后来的健康衰退，使得马勒内心深处潜藏着一种同情心和悲剧性，这也极大地影响着他的创作，使得他的创作具有独特的隐喻价值。音乐作为内在情感外化的符号，这就使音乐具有了表现性，也可以说“音乐具有表现性是由于它将情感符号化”^①。在符号化的过程中，事实上音乐家已经将一切作为“私己”的东西看待。在创作过程中，艺术家不可避免地要按照自己的表达愿望和意向对音乐素材进行必要的甚至是大刀阔斧的“修正”，这样，创造出来的音乐符号实际上已经被“己化”或“私化”，艺术家已经赋予了它更多的意蕴和内涵，表现出来的“它”已经是非现实的“它”，“它”实际上已经是艺术家“私己”的外化或替代物，即已经成为某种隐喻的存在。马勒的创作更不例外。

马勒的音乐创作具有浓厚的自传色彩，这就使得他的音乐创作实际上是他内在情感的某种外化、符号化，实际上也就是隐喻。可以说，追求超然的自由和对死亡的恐惧是他音乐创作的两条主线，这也造成了他音乐隐喻的两个极端：要么是极度的乐观，要么是极端的阴郁，如《流浪少年之歌》（第一交响曲）、《亡儿之歌》、《儿童们的奇异号角》（第二到第四交响曲）、第五到第七交响曲、第八到第十交响曲等。在《流浪少年之歌》中，音乐家以自己的感同身受给接受者讲述流浪少年的痛苦、欢乐以及对大自然的感受；《亡儿之歌》在一种内省式的内心世界展示中，隐喻一种暴风雨般极度伤感的内心情绪；《儿童们的奇异号角》实际上是表现一种幻想式的愿望满足，是艺术家幻想型性格的隐喻——一种内在渴望的追求。正因为作者对生活是无比的热爱，所以才会有极度的悲哀，他的音乐便体现出一种辩证的隐喻。第五到第七交响曲更是艺术家内心悲

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋谨、柯杨等译，湖南文艺出版社2007年版，第141页。

哀的隐喻表现,虽然其中不乏与死亡抗争的和精神净化升华的表现,但悲剧的内在是显而易见的。第八到第十交响曲可以说是艺术家超然物外的精神世界的某种隐喻,从作品中诸多歌词取自歌德的《浮士德》和李白、孟浩然、王维等人的诗歌,我们就可以看出这时的马勒精神上是多么超脱,这本身就是隐喻。然而,美好人生的最后时刻便是恐惧,马勒也不例外。因此,第八到第十交响曲正是他内在矛盾心理的隐喻——一种尽情享乐与预感死亡的符号外现,这也许就是后浪漫主义的暮秋之气的真实写照。因此,也可以说马勒就是后浪漫主义的隐喻。所以,苏珊·桑塔格说:“浪漫主义对待死亡的那种态度,断言疾病能使人变得有个性,变得有趣。”^①“浪漫派把疾病当作自己悠哉游哉的生活和逃避资产阶级义务的托辞,为的是只为自己的艺术活着。”^②

4. 斯特劳斯

理查德·斯特劳斯(R. Strauss, 1864—1949)是马勒同时代杰出的作曲家和指挥家。他的父亲是一个音乐演奏者,家道殷实。他4岁就开始学习钢琴,6岁尝试作曲,而且其文化功底扎实,曾于1882至1884年学习过哲学、美学、艺术史等课程,期间开始学习作曲理论,因此对音乐有较深的理性认识。他早期的音乐创作受到勃拉姆斯和瓦格纳的双重影响,后彻底转向李斯特和瓦格纳。

由于与马勒的经历和个人遭遇不同,所以斯特劳斯对自然风光情有独钟,这就使得他的音乐创作“阳光明媚”,更加看重艺术歌曲的创作。他的音乐更多的是抒情、描绘和赞美。风格如人,体现人的经历,反映人的感受。艺术是隐喻的,“隐喻是人们选择的一种看待事物、感知现实的方法”^③。也就是说,生活体验、生活感受往往会影响人的思维方式。因此,有什么样的生活体验、生活感受,就会有什么样的隐喻。虽然斯特劳斯曾任纳粹时期德国的音乐局长,但他把目光投向大自然,他的音乐更多表现的是世界美好的一面,尽管他也曾受到希特勒当局的嫌忌。

斯特劳斯在歌剧创作上投入了不少精力,也取得了很高成就。他常常采用谐谑的艺术隐喻方式,使音乐显得轻松快乐。他的独幕歌剧《火荒》采用讽喻的隐喻方式,取得了很好的音乐效果;《莎乐美》表面看是表现一种颓废,实际

① [美] 苏珊·桑塔格:《疾病的隐喻》,程巍译,上海译文出版社2003年版,第30页。

② 同上书,第32页。

③ 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第132页。

上斯特劳斯赋予了歌剧以更深刻的隐喻价值,是在一种谐谑中用爱慕表现某种极端的心态,而并非一般分析所认为的表现的是某种颓废;《埃勒克特拉》则是隐喻某种近乎疯狂的心理。从歌剧的创作中可以看出,斯特劳斯谙熟音乐创作中“隐喻在组织概念的过程中常常掩盖某些方面,而突出另外一些方面”^①之道,这使得他的独幕歌剧创作别具一格,甚至让人有点“困惑”,这种“困惑”正是艺术家留给接受者的隐喻。一般而言,隐喻的要旨便是“它是非它”,因此,如果我们只是表面地对音乐表现的东西“对号入座”,那就完全错了,因为艺术家在创作的时候就已经使作品成为一种隐喻的存在了。

斯特劳斯的音乐最根本的是给人以深沉的思考,而且也常常运用文学、绘画之描写、刻画手法,实现音乐隐喻之目的。歌剧《蔷薇骑士》就是采用这种方法刻画男爵奥克斯的。不仅如此,在歌剧中,音乐家还采用了滑稽可笑、妙趣横生、多愁善感、温柔亲切等多种因素融合的方式,对人物进行了调和式、多元式的刻画,从而实现了对人物滑稽可笑行为的刻画,有效实现了音乐的隐喻价值,“以此来达到认识事物的目的”^②。

在管弦乐作品中,斯特劳斯的交响诗(他把它称为“音诗”)是最具有影响力的音乐家。《唐·璜》表面上是写爱情,其实是对尽善尽美追求的隐喻;《死与净化》写一个艺术家临终前忍受肉体的痛苦,终于在“痛苦”中得到一种灵魂的升华,它其实是美好源于磨难、坎坷孕育幸福的隐喻;《梯尔·奥伦斯皮格尔愉快的恶作剧》在一种艺术幽默中隐喻“混混”的人生哲理;《查拉图斯特拉如是说》是以音乐诠释(隐喻)尼采哲学的典范;他的交响诗《堂·吉珂德》、交响曲《意大利》完全是令人陶醉的美好的自然风光的隐喻式写照。可以说,采用描写的方式表现艺术家对生活、人生的特有理解,是斯特劳斯实现音乐隐喻的主渠道,也是他的音乐作品的内在逻辑,因为他清楚,“一个既定的隐喻可能是突显并且连贯地组织我们经验的唯一方式”^③。

另外值得一提的是斯特劳斯的歌剧。他是在完成交响诗的全部写作以后才顺应形势写作歌剧的。他的歌剧具有较高隐喻价值的是《火荒》(1900)、《莎乐美》(1905)、《埃勒克特拉》(1909)、《玫瑰骑士》(1909)等剧。《火荒》整

① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第133页。

② 同上书,第135页。

③ 同上书,第134页。

体采用讽喻的手法,以民间故事的方式实现隐喻;《莎乐美》则是采用夸张的手法,在一种谐谑中隐喻社会的轻浮和上层的虚空虚伪;《埃勒克特拉》根据古希腊同名剧创作,隐喻社会的混乱和某种近乎疯狂的心理;《玫瑰骑士》隐喻当时的浪漫主义与激情的怀旧,采用圆舞曲的手法营造氛围。他对音乐的理念是执着的,以至于给人的感觉是他几乎没有政治的敏锐性。

(三) 肖邦、李斯特的音乐隐喻

1. 肖邦

弗雷德里克·肖邦(F. Chopin, 1810—1849)是名震欧洲的作曲家,生于波兰。他的父亲是法国人,母亲是波兰人。他一出生,所看到的就是被俄国、奥地利、普鲁士所瓜分的破碎的国家。也因此,波兰人民普遍具有较为强烈的爱国热情,肖邦的民族自豪感和爱国热情就是在这样的氛围中逐渐形成的,这当然也地反映在了他日后的音乐创作中。

肖邦自幼就表现出出众的音乐天赋,他4岁开始学习钢琴,7岁便创作了《g小调波兰舞曲》,后在名师的指导下,他的音乐才能得到长足进步。同时,肖邦对民间音乐也有极大兴趣,所以他经常利用假期到乡村去,聆听农民的歌唱和演奏,这也为他日后音乐的民族风格形成奠定了基础。1826年入华沙音乐学院学习作曲,华沙异常活跃的音乐生活深深地影响了他。再加上1828至1829年他有机会去柏林、维也纳观看演出,这使他大开眼界。后来他多次举办个人音乐会,大大增强了信心,遂于1830年赴巴黎深造。

不管如何,肖邦的音乐都离不开爱国的色彩和民族的感情,这就使得他的音乐自然而然地成为表现个人浓烈的爱国情感的隐喻。在建立“音乐—政治”符号的过程中,肖邦基本采用象征手法。肖邦的创造是独有的,这就是他善于模仿人情绪的起伏,使他的音乐具有很强的画质感与抒情性,从而形成了他独有的象征式音乐隐喻。一般而言,政治的隐喻往往采用的是象征的手法,因为象征“更为直观、具体”^①。象征从本质上来说是形象的,这就要求艺术家必须将其艺术符号形象化,对音乐家来说,这是一件并不容易的事情。然而,肖邦在这一方面做得很好、很成功。肖邦的聪明之处在于他没有把政治当音乐来看待,也没有把音乐作为政治的传声筒来创作,而是采用了一种极为巧妙的方式——音乐的画质感——

^① 赵维森:《隐喻文化学》,西北大学出版社2007年版,第369页。

民族性格的创造，从而实现了音乐对政治、情感的包容。从肖邦定居巴黎与名人的交往中就可以看到这一点。他与密茨凯维奇、海涅、雨果、巴尔扎克、德拉克洛瓦等文学家、画家都有交往，这是一种奇怪的现象。一个音乐家和文学家、画家居然有如此多的交往！那肖邦为了什么，不就是为了寻找音乐和文学、绘画的交融点吗？不就是为了使自己的音乐可以像小说一样阅读、可以像绘画一样观赏吗？这样，就可以理解肖邦的用心在于寻找他音乐的隐喻价值。听一听《波兰舞曲》，在感受其优雅、舒缓的同时，艺术家理想中的波兰生活的美好——一种追求——历历在目，画质感极为强烈，其隐喻价值已经初现。至于为什么要追求音乐的画质感，肖邦一定明白，因为要表达，必须“一种情形要通过与之相似的另一种情形来表达或描述”^①，才能够形成艺术隐喻。对于情感如何有效转化为隐喻，肖邦也明白，其有效的途径便是“通过用一种情境来象征另一种情境，隐喻将情感融入了被象征的情境，而这些情感与起象征作用的情境联系。在‘情感的这种转移’中，情感间的相似性是由情境的相似性引发的”^②。正因此，肖邦始终在追求音乐的画质感，在这里也就能明白他在巴黎为什么那样热衷于和文学家、画家交往，甚至与法国女作家乔治·桑同居了10年，原来他一直在寻找音乐隐喻的途径。

肖邦作品情感的基调是悲剧性的。在与乔治·桑同居期间，他激情澎湃，心如潮涌，写下了最为优秀的一些作品，这些作品更多的情感隐喻就是迷惘和悲伤。从他的《作品15之1》、《作品48之1》、《E大调练习曲》、《e小调练习曲》、《幻想波兰舞曲》、《丧葬进行曲》、《g小调第一叙事曲》等作品中就可以看出他的艺术隐喻基调。为了增强音乐的隐喻性，他甚至采取描绘性的音乐语言进行创作，如《F大调第二叙事曲》、《降A大调第三叙事曲》等，从而增强了他的音乐作品的隐喻价值，也使这一类作品表现出特有的可视性和可品性，甚至可以把它当小说一样来阅读。肖邦明白，在所有艺术方式中，描绘是隐喻价值最高的一种形式，因为描绘具有联想、想象、意象和象征的潜在价值，因而描绘便将最大的不确定性、最丰富的思想压缩到一种看似固态的视觉成像中，当接受者在接受它的时候，它内在的“核子”便会无穷地裂变，从而产生出人惊异的能量，它的隐喻价值也就无限地表现出来。是否可以说，越是意象的

① [法] 保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海译文出版社2004年版，第259页。

② 同上书，第260页。

越是隐喻的呢？答案当然是肯定的。肖邦追求音乐的视觉意象性，因为他明白，“视觉的意象是一种感觉或者说知觉，但它也‘代表了’、暗示了某种不可见的东西、某种‘内在的’东西。它同时可以是某种事物的呈现和再现。意象可以作为一种‘描述’存在，或者也可以作为一种隐喻存在”^①。“意象依靠隐喻而生存，隐喻则借意象而得以阐发，两者互为依存，相得益彰。”^②这就是隐喻意义间接性的原因，也是隐喻意义的不确定性的的重要原因。

总之，肖邦的音乐很优雅，在一种个体的陶醉中给人以诸多联想，在一种缓急交错中把人们带向远方。

2. 李斯特

弗朗茨·李斯特(F. Liszt, 1811—1886)生于匈牙利，他的父亲就热爱音乐，在此影响下，李斯特6岁开始跟父亲学习钢琴，9岁便登台演奏。1821年，在几位热情的贵族资助下，李斯特来到维也纳学习深造。到维也纳后，他钢琴、作曲双管齐下，随车尔尼学习钢琴，从萨利埃里学习作曲。但他的求学之路并非一帆风顺。到巴黎入音乐学院未成，他只能从私人教师学习作曲。但这也给了他更多的自由和灵感，从而使他在英、法各地的旅行演出获得巨大成功，后因父亲去世又不得不终止。值得关注的是，李斯特特别喜欢哲学和文学，并且与雨果、海涅、乔治·桑等文学家交往密切，同时又受到柏辽兹、肖邦等浪漫主义音乐家的深刻影响，这就使他的音乐更富于想象和象征等隐喻特征。

父亲去世后，他经过了几年的调整期，随后便又开始了紧张而又长期的旅行演出活动。1835至1839年，他的演出活动主要在瑞士和意大利。这段时间，他不仅热衷于社会公益演出，而且同时筹建布达佩斯音乐学院。此后，他一边创作一边演出，足迹遍及整个欧洲。后定居魏玛，任宫廷乐长兼歌剧院指挥。他给人的印象是有着过人的精力，不仅领导演出歌剧，而且还指挥交响乐队演奏古典名曲和当代新作，从事音乐教学活动，倡导建立“新魏玛协会”、“全德音乐协会”，从而促使魏玛成为德国文化中心之一，其间，他创作了大量钢琴曲、12部交响诗和2部标题交响曲等。1861至1868年他居住于罗马，把主要精力放在了宗教音乐的创作上，并且成为神父。1869年返回魏玛，主要来往于

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店1984年版，第202—203页。

② 曾胜：《视觉隐喻》，中国社会科学出版社2012年版，第133页。

魏玛和布达佩斯从事音乐教学工作。晚年在音乐手法上展开广泛探索,并对瓦格纳和印象主义音乐产生了巨大影响。1886年7月赴拜洛伊特观看女婿瓦格纳的歌剧时不幸染疾去世。

李斯特一生创作有大量钢琴作品。他的创作大多依靠的是“印象”、“灵感”和“演绎”,这就使他的音乐在一种不确定性中表现出特有的隐喻价值,如他的三集《旅行年代》、《威廉·退而小教堂》、《华伦斯坦湖上》、《波特拉克14行诗》、《读但丁有感》等作品无不如此。

在钢琴曲创作中,李斯特善于创造音乐意象,追求音乐意境,在一种描绘的格局中,体现出其音乐作品特有的隐喻魅力。为此,他在音乐作品《匈牙利狂想曲》中用想象性、动感性的音乐语汇描写激情与狂放;在《超级练习曲》中,他有意识地给音乐加上诸如“马捷帕”、“鬼火”、“狩猎”等标题,其目的主要是为了让演奏者在一种想象中“制造画面”,让观赏者在一种想象性感受中体味音乐的内涵,领悟音乐的隐喻所在。可以说,这是李斯特极为聪明的一点,他不仅制造隐喻,而且展示隐喻,这就使得他的音乐中的隐喻成为一种动态的、可视的、可想的东西,从而在一种看似艰涩中表现出特有的明晰和通俗。他的音乐给我们的总体感觉是:他一边制造音乐隐喻,一边给我们阐释音乐隐喻,从而使得他的音乐隐喻在一种闲适中给人更多的再创造过程和机会。因为李斯特明白,“只有经过‘阐释’之后才能发现表象背后隐喻着的实在世界”^①。其实隐喻就是这样,它来源于实在世界,又在艺术家手里变为隐喻的世界,然后在接受者那里再回到审美升华的“实在世界”。而李斯特的特殊之处就在于他一边在制造隐喻,同时又在给人们讲着每一个隐喻的“故事”。如《鬼火》就是在一种飘逸和想象中给人们展示鬼火幽灵的行为踪迹的。在隐喻中追求某种生命意向,而在生命过程中本身就隐含着某种隐喻。因而,“人类对生命的体验与感悟,无不通过隐喻进行”^②,李斯特深深明白这一点。他知晓,“隐喻具有转换生成的生命形态,而生命也具有转换生成的隐喻本质”^③,所以,他的音乐总是在一种生命的生生不息中展示其隐喻所在的。

李斯特同时还创作了大量的管弦乐作品。为了追求音乐的隐喻价值,李斯

① 曾胜:《视觉隐喻》,中国社会科学出版社2012年版,第132页。

② 同上书,第141页。

③ 张沛:《隐喻的生命》,北京大学出版社2004年版,第4页。

特更加看重音乐的“意图”。也就是说，他在创作管弦乐作品的时候，往往是本着某种“意图”去创作的。因此，他更看重交响诗的创作，而且常常为交响诗加上富有诗意的标题，这个标题往往就是音乐隐喻的某种凝结。在李斯特的笔下，每一个音符、每一个配器都是具有意向性的。也就是说，他的音乐创作的出发点就是出于某种隐喻而为之的。从心理学的角度来看，“意向性是为许多心理状态和事件所具有的这样一种性质，即这些心理状态或事件通过它而指向（direct at）或关于或涉及世界上的对象和事态”^①。反言之，也就是说，通过对象或事态就可以表现或者说隐喻人的心理世界，艺术家往往采用这一方法，以达到用客观对象或事态替代（隐喻）自己内心世界的目的，这也就是为什么说艺术就是隐喻的一个重要原因。因而，为了增强音乐的意向性或隐喻性，李斯特常常从诗歌、戏剧、绘画中寻找灵感。如《山上所闻》，就是通过描绘性的语汇，来隐喻人的痛苦烦恼和大自然的雄伟壮丽的，在一种对比隐喻中告诉人们，和雄伟壮丽的大自然相比，人们的烦恼微不足道，烦恼也不可取，人的心胸就应该像雄伟壮丽的大自然一样。

李斯特更善于采用悲剧的方式来创作音乐作品。当然，采用悲剧主要也是出于音乐隐喻的开掘，以引起对人灵魂的震动。和喜剧给人带来快乐和欢笑相比，悲剧给人带来的更多的则是思考，显然悲剧的隐喻价值更高。因此，李斯特的《塔索》、《普罗米修斯》、《马捷帕》、《英雄的葬礼》、《哈姆雷特》、《匈奴之战》等作品无不如此。当然，这些作品中隐喻价值的实现，更多靠的是描绘方式。其他的如《前奏曲》主要是采用对比来实现隐喻的。尤其是《浮士德交响曲》，其描绘性质异常明显。第一乐章《浮士德》采用奏鸣曲式，隐喻主人公惶惑疑虑、焦躁不安的心情；第二乐章《葛莱辛》亦采用奏鸣曲式，隐喻少女的温柔纯洁；第三乐章《梅菲斯特》采用音诗形式隐喻魔鬼否定一切的冷嘲热讽态度。《但丁交响曲》也主要是采用描绘的方式获得音乐的隐喻价值的。第一乐章《地狱》就是描绘地狱的恐怖和弗朗切斯卡与保罗的爱情的；第二乐章《净界》采用描绘方式表现顺从命运的悲哀心情。

李斯特声乐作品中的艺术歌曲大多都是为海涅等人诗歌的谱曲。对此，李斯特有独特的理解，如《罗蕾莱》、《你好像一朵花》等就颇具隐喻价值，当然

^① [美] 约翰·R. 塞尔：《意向性——论心灵哲学》，刘叶涛译，上海世纪出版集团2007年版，第1页。

这种隐喻是建立在想象与营造意象的基础上的。李斯特的宗教音乐的隐喻主要表现在富有浪漫主义音乐语汇的运用和表现宗教神秘特性的一面上。

(四) 柏辽兹及法国民族乐派的音乐隐喻

1. 柏辽兹

艾克托尔·路易·柏辽兹(H. L. Berlioz, 1803—1869)生于法国南部小城柯特·圣·安德烈。他的父亲是医生,所以希望他也学医。但柏辽兹却喜欢音乐,后来便弃医而改为学习音乐,并于1826年考入巴黎音乐学院。可以说,柏辽兹的音乐创作基本都是在激情下完成的。因而才有了他1827年在巴黎观看英国话剧团演出莎士比亚戏剧后,便创作出了《罗密欧与朱丽叶》、《碧雅特丽茜与本尼狄克特》、《李尔王》,还有他因对该剧团女演员斯密荪的疯狂追求而创作的《幻想交响曲》等。和李斯特一样,柏辽兹也阅读了大量的哲学和文学著作,这为他日后创造特有的音乐隐喻奠定了基础。

柏辽兹醉心于歌剧,善于以音乐来表现自然风光和生活印象,他是在一种自由抒写中创造音乐隐喻的。他的《哈罗德意大利》、《本威努托·切里尼》、《送葬与凯旋交响曲》、《浮士德的沉沦》等皆属此类作品。为了更好地贯彻自己的音乐意向,实现音乐隐喻,他花费更多的时间研究配器技术,并于1844年整理出版了《管弦乐法》一书,对器乐之间的搭配作了很好的研究,因为他明白,要表现自己的音乐思想就必须突出、弱化甚至隐藏某种东西,而器乐之间的搭配就能够很好地实现这一意图。所以说,“隐喻突出、弱化和隐藏事物的某个方面,反映了隐喻的选择与主体的思想观念有着密切的联系”^①。因此,器乐搭配本身就具有某种隐喻意义。显然,对音乐语言的研究,更有利于音乐隐喻价值的创造与提升,因为“语言的权力在于隐喻的权力,隐喻的权力体现为对事物之间相似关系的‘建构权’”^②。所以,对音乐语言缺乏研究的人,显然不能很好地表现和挖掘音乐内在的隐喻价值。在这一方面,柏辽兹可以说是一个典范型艺术家。

在管弦乐创作方面,柏辽兹是当时有名的浪漫主义标题音乐的创导者。为了增强音乐的隐喻性,他大量借鉴和运用了文学情节的元素和戏剧性冲突元素,

① 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社2012年版,第109—110页。

② 同上书,第110页。

从而使得他的音乐的隐喻性大大增强。他的音乐不仅可听，甚至还可视、可感、可嗅、可触，显然他是看到了通感的隐喻价值。如《幻想交响曲》，他不仅为作品加上了副标题“艺术家生活中的插曲”，而且给每个乐章也都加上了小标题：第一乐章名为“梦幻、热情”，第二乐章名为“舞会”，第三乐章名为“田野景色”，第四乐章名为“赴刑进行曲”，第五乐章名为“妖魔夜宴的梦”。从这些小标题我们就能够感受到艺术家对隐喻方式的运用是多么娴熟。为了便于演奏者和听众了解音乐语言的隐喻所指，柏辽兹还特意为每个乐章加了文字说明。因此他也对音乐语言特别讲究，力求使每一个音符所隐喻的意向都能够被听众所理解、接受。所以，虽然柏辽兹对音乐隐喻的开掘是异常的精心和刻意，但他的音乐让人听起来却感觉到异常轻松，丝毫不费多少力气，丝毫感受不到艰涩和困难。这也许是柏辽兹这样一个“转行”而来的音乐家颇受人们喜爱的一个重要原因吧。当然，更为可贵的还是他在创作过程中更多看重器乐的隐喻价值和作用，如用英国管隐喻田园景色、定音鼓隐喻雷声等。

同时，柏辽兹非常看重音乐中想象的隐喻价值。如在交响曲《哈罗尔德在意大利》中，为了增强音乐的隐喻性，在创作中，他选择了拜伦的长诗作为蓝本，音乐从哈罗德形象塑造和性格刻画入手，又辅以场景的描绘，大大增强了音乐的想象性和隐喻性。这首交响乐分为“哈罗德在山中，忧愁、幸福和狂喜的情景”、“唱着晚祷的歌行进的朝圣者的行列”、“阿布鲁齐山民对情人唱的小夜曲”、“强盗们的狂宴，往事的回忆”4个乐章，实际上也就是4个场景。为了充分表现哈罗德性格的两面性，柏辽兹选择了对位音乐的结构方式来隐喻哈罗德的性格，表现力极强，令人陶醉。再如戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》，表明柏辽兹更看重故事、场景、冲突的隐喻价值，所以他创造了戏剧交响曲，让人如同观赏戏剧一样来欣赏音乐，感受音乐。也就是说，他是要听音乐的人来看、读音乐的，而不单纯是听，所以他更看重场景的表现，实际上这是彻头彻尾的隐喻式表现或者说是隐喻式创造。他把交响乐写成了类似歌剧的每一场，即“引子与序诗”、“罗密欧的苦恼与卡普雷特家的舞会”、“爱情场面”、“马布女王”、“朱丽叶的葬礼”、“终曲”。交响曲的每一场次都是采用隐喻的方式表现的：“引子与序诗”采取较为自由的形式，所以运用了多样的组合方式，包括管弦乐、女低音独唱、男高音独唱、合唱等，隐喻爱情的美好与自由；“罗密欧的苦恼与卡普雷特家的舞会”采用管弦乐，主要是营造爱情的氛围，也是

出于隐喻的考虑,因此以上两者可以看作是第一乐章;“爱情场面”在和谐的氛围下,采用管弦乐式的慢乐章,隐喻爱情的甜蜜与惬意;“马布女王”则是黑暗和邪恶的象征,所以柏辽兹采用谐谑曲的方式,给人以更多暗示和想象;“朱丽叶的葬礼”则以悲哀的曲式隐喻一种沉重心情。

2. 法国民族乐派

1870年的普法战争失败,终于使法国人觉醒,他们开始关注民族文化,音乐家们甚至组织起了“民族音乐协会”。同时,社会的稳定和经济的发展也为音乐的繁荣创造了条件。基于此,可以看出,19世纪下半叶法国音乐的隐喻更具有意识形态性质。

西撒·弗朗克(C. Franck, 1822—1890)原籍比利时,自幼学习钢琴,1837年进入巴黎音乐学院深造。父亲对他的期望值很高,他被迫退学回到比利时,但他对写作钢琴曲不感兴趣,遂于1844年再次回到巴黎,靠教学维持生计,后参与创建“民族音乐协会”。1872年被聘为巴黎音乐学院管风琴教授。他比较具有隐喻价值的音乐作品是交响曲《d小调交响曲》,描写一个天主教徒的精神世界,3个乐章分别描写了主人公的疑问、信仰和喜悦,音乐的象征意义明显,情节沿着痛苦不安——疑问探究——充满信心三个阶段发展,可以说,它正是此时法国民族灵魂的隐喻。他创造的“循环曲式”也大大增强了他的音乐隐喻价值。

文森·丹第(V. d'Indy, 1851—1931)生于贵族家庭,是弗朗克的弟子。他是“民族音乐协会”最早的成员之一,后来成为该协会主席。从1884年起在一所音乐学校教学,由于教学方法独特,遂于1912年被巴黎音乐学院聘请为音乐教授。因此,他也是法国现代著名的音乐教育家。他在教学过程中,曾研究过巴赫、贝多芬、弗朗克等人的音乐理论,因此他又是一位音乐理论家。显然,他受到了弗朗克“循环曲式”和对位加工的深刻影响。从他音乐创作的本身来说,他的创作过于严肃,然而他却能靠音乐的节奏、转调和丰富的管弦乐色彩实现音乐的隐喻价值。当然,不仅如此,他的音乐实现其隐喻价值的另外一条途径便是增强音乐的文学色彩和绘画色彩,靠想象和视觉,大大增强了音乐的隐喻价值。如他的序曲《华伦斯坦》简直就是对席勒同名诗剧的直接替代;《法国国歌交响曲》采用循环曲式,充满着大自然的画面,这便是音乐中视觉的隐喻效应。

卡米尔·圣-桑(C. Saint-Saens, 1835—1921)具有极高的音乐天赋。他自幼练习钢琴,10岁登台演出,13岁便进入巴黎音乐学院。后来曾担任教堂管风琴手,并在一所音乐学校任教。1870年参与组织“民族音乐协会”。1877年以后专门从事作曲。他深入研究巴赫、亨德尔、格鲁克等大音乐家,并经常演出舒曼、李斯特的钢琴作品,很赞赏瓦格纳,从中得到不少灵感和启示。当然,过于崇尚古典传统,也大大影响了他的音乐创造力。因此,他实现音乐隐喻的主要途径是采用幽默的音乐语言表现某种情感意向。当然,我们也可以把他的音乐看作是他人生一帆风顺的某种隐喻。

加勃里埃利·福莱(G. Faure, 1845—1924)生于法国一个叫帕米尔斯的小镇,从小学习音乐。1854年到巴黎进入一所音乐学校学习。1861年开始跟随圣-桑学习作曲,熟悉舒曼、李斯特、瓦格纳等人的音乐。1896年起任巴黎音乐学院对位和赋格教授,1905至1920年任巴黎音乐学院院长,因不满“民族音乐协会”的保守,遂于1909年自行组织成立“独立音乐协会”并任会长。他是法国现代杰出的音乐教育家。在音乐创作上,他富有创新精神,非常重视音乐隐喻价值的挖掘和开发。他的小型室内音乐追求一种朦胧的意境,在一种看似游离和漂浮中给人更多的想象和回味,从而使音乐的隐喻价值丰富化和最大化。

三、西欧国家浪漫主义时期的歌剧隐喻

(一) 法国的歌剧隐喻

1. 喜歌剧与大歌剧

(1) 喜歌剧

法国大革命与拿破仑时期,歌剧盛行,尤其是喜歌剧。由于其说唱结合的形式,颇受人们喜爱。其中反抗压迫、争取解放,反映夫妻之间忠贞不渝、历经磨难而最终得到拯救的“拯救歌剧”颇受欢迎,实际上是隐喻法国大革命和对拿破仑的歌颂。喜歌剧方面音乐隐喻价值比较高的音乐家主要有凯鲁比尼、斯蓬蒂尼、比才等。

路易吉·凯鲁比尼(L. Cherubini, 1760—1842)原籍意大利,1788年定居巴黎,1822年起担任巴黎音乐学院院长。其创作主要是歌剧,另有宗教音乐、钢琴奏鸣曲等。他的歌剧隐喻性强,有强烈的意向性,更多是理想与现实之间距离的矛盾的隐喻。如他的《两天》(或称《挑水夫》)就是叙述政治犯阿尔玛

伯爵在逃避首相追捕的过程中,为挑水夫米舒尔所救,关键时刻又传来了阿尔玛受到赦免的消息,以欢乐结束,这其实是隐喻封建君主制度的没落和过时,人民需要树立信心,巩固大革命成果。所以从艺术隐喻学的角度来看,这出喜歌剧虽为喜剧,但它有着正剧一般深刻而严肃的主题,其隐喻价值是很高的。

另一个值得一提且颇具影响力的作曲家是斯蓬蒂尼(G. Spontini, 1774—1851),其代表作《贞女》也属于拯救剧一类。剧中说在罗马共和时期,英俊将领里契诺爱上了看守女神祭坛圣火的贞女,于是他们就在神庙中约会,贞女深深陷入爱情中,以至于忘乎所以而致圣火熄灭。她被判死刑,但她对爱情的忠贞不渝却感动了上天神灵,于是电闪雷鸣,圣火被闪电重新点燃,她也免于死难。这显然是拿破仑拯救天下的某种象征,是对拿破仑英雄行为的赞美,其隐喻所在是显而易见的。

当然,最值得一提的还有乔治·比才(G. Bizet, 1838—1875),其父母都有较高的音乐造诣,因此比才受到家庭环境的感染和熏陶,从小就对音乐表现出浓厚的兴趣。他9岁即进入巴黎音乐学院学习钢琴和管风琴,后来师从阿列维学习作曲,并于1857年获得罗马奖。他创作有喜歌剧、交响乐曲等,其作品主要有《采珍珠者》、《波尔兹的美丽姑娘》、《扎米雷》、《阿莱城姑娘》等。当然,他最具影响力的作品还是歌剧《卡门》。《卡门》根据梅里美同名小说写就,剧中人物形象鲜明,戏剧性极强,是法国歌剧中里程碑意义的作品,历久不衰。该剧隐喻价值极高,主要有三:一是象征之隐喻方式的巧妙运用,如歌剧一开始出现的“卡门动机”,就象征走向死亡。二是充分运用音乐语言形成隐喻,如第一幕卡门所唱的《爱情就像一只不驯服的鸟》,就是卡门性格的隐喻。作者通过连续向下滑行的乐句的不断反复,其调性游移于同名大小调间,以及调性始终在中低音区之间的八度内徘徊等特征,从而形成了对卡门热情奔放、魅力诱人性格的隐喻。而第一幕的另外一首歌曲《西班牙赛吉第亚舞曲》则从另外一个角度隐喻卡门性格泼辣的一面。三是采用对比的隐喻手法形成隐喻,如第三幕卡门与两位女伴的三重唱,就采用回旋曲的形式,对比的几个插部,调式、调性和节拍都与主部形成对比,隐喻卡门的悲剧命运;还有第四幕终场的二重唱,卡门音调冰冷以及坚定的语气,与霍塞先是热烈、转而祈求、最后绝望的旋律形成鲜明对比;而卡门的“死亡动机”与西班牙明亮的天空、自由奔放的生活形成对比,则隐喻生与死。

此外,著名作曲家梅雨尔、勒絮尔、布瓦尔迪约、埃罗尔德、埃斯普里·奥柏等作曲家的作品也有一定的隐喻价值,此处不再一一赘述。

(2) 大歌剧

总体而言,大歌剧是法国社会进步和发展的产物,这是对其隐喻价值进行分析的基本切入点。大歌剧(Grand Opera)原指巴黎歌剧院上演的作品,后来演变发展为专门指风格宏伟壮丽的歌剧。大歌剧的出现,其隐喻意义有三:一是隐喻法国社会经济的快速发展进入了一个新的水平;二是隐喻法国中产阶级的迅速壮大;三是隐喻人们的反抗压迫与爱国意识的增强。从题材上看,它仍然延续了大革命时期的题材形式。在创作过程中,艺术家们所采用的隐喻手段主要是独唱、重唱、合唱、管弦乐、芭蕾等蔚为壮观的群众场面和辉煌的音乐形式,这些手段和形式的结合,便有效实现了艺术家的隐喻所向。其中具有范本意义的是奥柏的《波尔蒂契的哑女》(1828),由于其特有的隐喻价值,而且容易被观众接受和理解,甚至在国外也产生了巨大影响,如在比利时。

大歌剧的代表艺术家是贾科莫·梅耶贝尔(G. Meyerbeer, 1791—1864),德国犹太人,他被誉为是音乐神童,7岁便登台演奏钢琴,1827年到巴黎学习法国文学、美术以及戏剧音乐。他的第一部大歌剧《恶魔罗波》就获得很大成功,1831年在巴黎上演大受欢迎。适应形势,他与人合作,同时开始了艺术的商业化运作,继而创作了《新教徒》、《先知》、《北方的星》、《非洲女》等重要作品。梅耶贝尔非常看重音乐的隐喻价值,它运用各种手段使音乐的隐喻价值最大化。如以人声的起伏变化和有效组合,使音乐的情感隐喻得到最大限度挖掘;运用合唱方式充分发掘背景的隐喻价值;运用独创而丰富的管弦乐法,隐喻某种意向,升华出辉煌的效果等。

除此之外,法国大歌剧其他较有影响的作品还有阿列维的《犹太人》、罗西尼的《威廉·退尔》、瓦格纳的《黎恩济》等,亦有一定隐喻价值。

2. 轻歌剧与抒情歌剧

法国二月革命,成功推翻了当时的国王路易·菲利浦,这是整个欧洲革命的一个例外。第二帝国的建立,使国家由专制统治走向自由主义、议会政治,帝国实行促进资本主义工商业发展的经济政策,建立了大工业,重工业中机器生产普遍代替手工劳动,生产不断集中,交通运输业迅速发展,法国完成了工业革命。金融资本的发展尤为突出,巴黎成为世界金融中心之一,这就给轻歌

剧的形成和发展提供了土壤。总体而言,法国轻歌剧的隐喻蕴涵主要体现在:其一,轻歌剧是法国经济快速发展的隐喻;其二,它是此时的法国人追求享乐和时尚的隐喻;其三,它是法国自由民主生活的写照。

法国轻歌剧的奠基人是雅各布·奥芬巴赫(J. Offenbach, 1819—1880),他出身于德国犹太家庭,自幼便移居巴黎。受父亲影响,他从小喜欢音乐。1833年进入巴黎音乐学院学习大提琴。经过一段时间坚实的准备,等一切条件成熟了,他遂于1855年成立了“快活的巴黎人”歌剧院,自任经理。此后,他开始了疯狂的轻歌剧写作,仅仅用了3年时间,他就写作了三十多部轻歌剧。1858年,他的轻歌剧《地狱中的奥菲欧》上演,获得极大成功,因此他也名声大震。这部轻歌剧采用了典型的艺术隐喻手法之一的讽喻形式,借奥菲欧与尤里狄茜的爱情故事,隐喻第二帝国的腐败。另外,奥芬巴赫其他具有隐喻价值的轻歌剧还有《美丽的海伦》、《蓝胡子》、《巴黎的生活》、《热罗斯坦公爵夫人》等。晚年的幽默之作《霍夫曼的故事》则显然是生活美好的隐喻。

至于抒情歌剧的隐喻,则主要表现在音乐家们对文学描写和抒情的借鉴,以及对音乐语言本身隐喻价值的挖掘上。其中最为突出的一个人物就是弗朗索瓦·古诺(F. Gounod, 1818—1893),在巴黎音乐学院师从阿列维,1839年曾获罗马奖。他曾一度研究神学,但最后还是转向了写歌剧。他一生总共写了12部歌剧,其中优秀抒情歌剧有《浮士德》、《罗密欧与朱丽叶》、《米莱伊》等。《浮士德》的隐喻价值体现在对人物性格和心理刻画上,他用讲故事的方式隐喻人物的淳朴热情,用重唱隐喻人物的矛盾心理,用“献心”和“祝福”隐喻痴情,用“金牛歌”隐喻梅菲斯特的阴险与玩世不恭,用重唱和合唱烘托氛围,用管弦乐描写人物心理与刻画人物性格。

(二) 德国的歌剧隐喻

19世纪上半叶,德国仍然处于政治上的分裂状态。拿破仑战争以后,德国人民的民族意识明显增强,这就使艺术家们自然而然地在歌剧创作上更多地关注现实生活、通俗形式和民族特征,更多地把目光投向大自然和民歌,从而逐渐抛弃了意大利歌剧,因而其隐喻价值也更高。这一时期德国具有代表性的歌剧作家是韦伯、瓦格纳等人。

1. 韦伯

卡尔·韦伯(C. M. von Weber, 1786—1826)出身于音乐家庭,是德国著

名的钢琴家和歌剧作家，德国浪漫主义歌剧的奠基人。曾师从海顿之弟学习作曲，14岁就写了不少作品。1803年在维也纳师从福格勒学习作曲。1804年任布雷斯劳的歌剧指挥，后到斯图加特任私人秘书和家庭教师。1810年重新开始旅行演奏生活。1813至1816年任布拉格歌剧院指挥，更多演出莫扎特、贝多芬、凯鲁比尼、梅雨尔、斯蓬蒂尼等人的作品。1817年转任德累斯顿宫廷剧院音乐指导，演出了大量德、法歌剧。他对乡村生活、文学、绘画都有极大兴趣，这也使他日后的歌剧更富有隐喻蕴涵。

出于艺术隐喻的考虑，韦伯很看重艺术整体（即“综合艺术”），他所创作的大量歌剧都具有“综合艺术”的隐喻价值。他创作中所表现出来的那种浪漫主义气质，那种富于幻想的特色，那种追求民族和民间情趣，以及作品中带有戏剧情节的构思和注重色彩变化的手法，都对浪漫主义音乐的发展产生了很大影响。他的创作代表了德国浪漫主义歌剧的最高水平。

为了使自己的歌剧更具有隐喻价值，他主要采取了三种隐喻方式：一是采用传说，让人们在一种非现实中感受真理。如《魔弹射手》，取材于德国民间关于恶毒猎人的传说，是说青年猎人马克斯必须在射击比赛中获胜，方能和美丽的阿迦特结婚。但在第一天的射击初赛中却不幸失败，如果第二天决赛他继续失利，那么按照猎人的风俗习惯，他就不可能同自己的恋人阿迦特成婚。正当他为第二天的决赛发愁的时候，一个已经将灵魂出卖给魔鬼的声名败落的猎人卡斯帕尔乘虚而入，他因为自己的死期将至而急于要找个替身，便诱骗马克斯到鬼魂出没的狼谷炼制百发百中的魔弹。决赛开始了，马克斯的目标是要击中从花丛中飞起的一只小白鸽，殊不知这只白鸽正是阿迦特的化身。一声枪响之后，白鸽应声落地，然而奇迹出现了，智慧与公正的隐士用法术将马克斯的枪口移向了躲在树上的卡斯帕尔，存心害人的卡斯帕尔受到了应有的惩罚，马克斯和阿迦特终于得救，终于成婚。这个剧本反映了善良与爱情必将战胜邪恶、光明必将战胜黑暗的主题。可以说，这个故事本身就是一个隐喻，艺术家是要给人们讲一个道理，他没有简单地给人们说教，也没有一味地抒情，而是选择了以传说替代说理的方式，就是建立在相似性认知的基础上而折射出另外一个事物或道理的方式，这很类似于庄子的哲学。二是有效运用音乐语汇，增强音乐语言的表现力，挖掘其隐喻价值。如他探索新的音色组合，从而创造出了奇幻的音乐色彩，注意乐器本身的特点，发掘乐器自身的隐喻特性，如用圆号替代（隐喻）森

林,用长笛的低音区隐喻邪恶,用单簧管隐喻阿迦特等。而《欧丽安特》则主要是采用“综合艺术”的方式实现音乐隐喻的,尤其是歌剧在配器及和声运用上,对艺术隐喻的开掘起了很大作用。如建立在全音阶和半音阶对比上的和声使用,八个加弱音器的小提琴与一个不加弱音器的中提琴的颤音对比等等,对刻画人物、描写场景起到了关键作用。三是他的最后一部歌剧《奥伯龙》描写众仙之王奥伯龙和仙后蒂塔尼亚的爱情纠葛,韦伯故意采用松散的结构、片段式的音乐和内在的不统一性来表现故事的传奇性,这则是韦伯特有的隐喻方式。

韦伯对德国的歌剧创作影响很大,他以后有诸多作曲家相继从事歌剧创作,其艺术隐喻方式也对其他作曲家产生了直接影响,诸如马施耐、罗尔津等。

2. 瓦格纳

理查德·瓦格纳(R. Wagner, 1813—1883)生于莱比锡,很早他就失去了父亲,这对他是个不小的打击。虽然学习乐器演奏未果,但他却特别喜欢文学、哲学和美学,喜欢贝多芬、韦伯的音乐,而且善于将文学、美学、哲学、音乐联系在一起,这为他日后音乐创作中隐喻的开发奠定了基础。他的家庭情况决定了他必然是艰难的一生。他曾在多家剧院担任指挥。1832至1842年,他先后创作了《仙妖》、《爱情禁令》、《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》等作品。1840至1841年在巴黎度过,1842年返回德国。回国后,他的《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》演出获得巨大成功,因此一举成名。1842年,德累斯顿歌剧院上演其歌剧《黎恩济》获成功,遂被任命为该歌剧院指挥。后受巴枯宁影响,参加资产阶级革命,事败后流亡瑞士,转向妥协,信奉叔本华的悲观主义和尼采的超人哲学。1864年被特赦,应巴伐利亚国王路德维希二世之召,返回慕尼黑。

从脉承关系上看,瓦格纳继续了格鲁克的歌剧改革,沿承了莫扎特、贝多芬、韦伯等人所确立的德国民族歌剧传统。瓦格纳认为,真正的歌剧应该以体现永恒神话的精神为主题。因此,他的歌剧创作多取材于北欧的中世纪神话传说和民间故事,特别是斯堪的纳维亚半岛的史诗、德意志的英雄传奇。为什么要选择这样的题材,显然瓦格纳是看中了它们身上的更多的隐喻价值,因为他清楚,神话是歌剧“隐喻合法的、规模巨大的源泉”^①。当然最根本的还在于神话本身就是隐喻的,在于神话代表了永恒的真理。因此,在创作过程中,他运

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第208页。

用自己对哲学的特有理解,把神话看作是一种观念,在观念的基础上把它抽象为一种脱离人物性格的某种象征,以象征形成隐喻。所以除了《黎恩济》以外,《漂泊的荷兰人》是写少女森塔牺牲爱情勇敢去救终身漂泊的荷兰船长的故事,《唐豪塞》也是写少女伊丽莎白为自己深爱的然而得不到宗教宽恕恋诗歌手唐豪塞而向圣母献身的故事,《罗恩格林》则是写圣杯使者罗恩格林从天国下降到人间拯救蒙冤的艾尔莎。这些歌剧几乎都是表现一个主题:善良必将战胜邪恶。这正是瓦格纳歌剧的隐喻所向。在《唐豪塞》中,瓦格纳就充分运用了音乐的隐喻功能,整个曲子紧紧围绕拯救和赎罪战胜逸乐的主题。

瓦格纳认为音乐应该服从戏剧,但唱词只是戏剧的外层结构,而戏剧的最根本的管弦乐才是它的内层,外层是展示的,内层是隐喻的,所以戏剧的内涵或隐喻能不能得到充分表现与挖掘,关键取决于管弦乐的表达,因此,管弦乐才是戏剧隐喻实现的根本所在。歌剧《特里斯坦与伊索尔德》最能体现他的乐剧隐喻理论,这出戏类似于中国的《梁山伯与祝英台》。戏剧共分四幕:第一幕是说伊索尔德本打算与特里斯坦共饮毒酒同归于尽,不料却误饮爱药,重新陷入情网;第二幕写二人的恋情终于被国王发现(原本国王要娶伊索尔德,而伊索尔德曾是特里斯坦的恋人),侍卫将特里斯坦刺成了重伤;第三幕写特里斯坦因重伤被送回他的家乡,伊索尔德赶来探望,特里斯坦最终在她的怀里死去,她悲痛欲绝,最后抱着特里斯坦的尸体也静静地死去。这出戏用爱情的伟大隐喻人性善良,是对邪恶的有力抨击和批判,也是对当时社会轻浮和虚空的某种隐喻。在剧中,瓦格纳充分运用了象征隐喻方式,而音乐主要采用半音和连续的转调来隐喻戏剧情节的变化。

另外,瓦格纳根据“尼伯龙根之歌”的神话故事写就的《来阴的黄昏》、《女武神》、《齐格弗里德》、《诸神的黄昏》4部作品和《纽伦堡的名歌手》,隐喻其破坏与创新精神的意向,也有较高的隐喻价值。

(三) 意大利歌剧隐喻

意大利歌剧不仅是意大利音乐最为重要的领域,而且也有很高的成就和隐喻价值。19世纪,意大利浪漫主义歌剧缓慢发展,在这一方面,成就最为突出的当数罗西尼、多尼采蒂、贝里尼、威尔第、普契尼等人。

1. 罗西尼、多尼采蒂、贝里尼

乔阿基诺·罗西尼(G. Rossini, 1792—1868)的父母皆从事音乐工作,所

以他从小就喜欢音乐，同时他也有很好的歌唱天赋。1806年，罗西尼进入博洛尼亚音乐学院学习大提琴和对位写作，并开始尝试音乐创作。他是一位高产歌剧作家，仅在1810至1823年14年的时间里，就创作出了24部歌剧，其中著名的正歌剧有《唐克雷蒂》、《奥赛罗》、《阿尔米达》、《湖上夫人》等，喜歌剧有《试金石》、《贼鹊》、《意大利女郎在阿尔及尔》、《灰姑娘》、《塞维利亚理发师》等。他于1829年封笔，此后几乎没有创造出什么有价值的作品。

罗西尼独创了“罗西尼式渐强”，他的歌剧善于运用重唱的隐喻方式表现人物与情节。如在《塞维利亚理发师》一剧中的“谣言”一曲，就是通过由弱到强、由缓而急、由轻而重的“渐强”，隐喻谣言四处传播的态势；又以二重唱隐喻爱情的魅力、三重唱隐喻费加罗帮助伯爵与罗西娜的私奔，替代式的“轻轻地、悄悄地”隐喻式表现富有感受力。总体而言，罗西尼更善于创造隐喻，善于运用歌剧的独特方式隐喻人物的心理或事态的发展。

此时另外一个较有影响的歌剧家是加埃塔尼·多尼采蒂（G. Donizetti, 1797—1848）。他9岁开始学习唱歌、钢琴和作曲。1811年入博洛尼亚音乐学院，1817年与威尼斯一家歌剧团签约，1822年受聘于那不勒斯新剧院。1835年任那不勒斯皇家音乐学院教授，两年后任院长。他创作的歌剧多达75部，体裁多样，有音乐滑稽剧《夜剧》，社会心理传奇剧《夏莫尼的林达》，意大利喜歌剧《爱的甘醇》、《唐·帕斯卡莱》，法国喜歌剧《军中女郎》、《里塔》，浪漫主义历史英雄歌剧《玛丽亚·斯图亚特》、《马林诺·法里埃罗》，抒情戏剧歌剧《拉美莫尔的露契亚》、《嬖人》，悲剧传奇剧《吕克莱斯·波尔吉》、《安娜·博莱娜》等。其歌剧《露契亚》被公认为是意大利浪漫主义歌剧最早的范例性作品。这部作品的隐喻价值极高，具体表现在：其一是采用了小说叙事和描写的方式，本身就增强了作品的隐喻内涵；其二是以六重唱的不同旋律隐喻不同的思想感情，充分表现出了故事本身的复杂性或多面性；其三是以最终和谐的音响隐喻爱情的真挚与美好。其他具有较高隐喻价值的作品还有像《林达》、《唐·帕斯卡莱》等。

还有温琴佐·贝里尼（V. Bellini, 1801—1835），生于西西里加拉尼亚的音乐世家，3岁就开始学习音乐，6岁便开始尝试创作乐曲，可以说是一位音乐天才。曾在那不勒斯圣塞巴斯蒂亚诺音乐学院师从辛加莱学习作曲，作有《海盜》、《凯普莱特永与蒙泰古》、《梦游女》、《诺尔玛》、《清教徒》等11部歌剧，

其中以《诺尔玛》最为著名。但严重的肝病极大影响了他的创作，也最终夺去了他的生命。贝里尼歌剧的隐喻主要表现在：其一是他善于运用音乐创造表情，用丰富的表情表现生活与人物的内心世界；其二是他的歌剧音乐总是用一种曲径通幽的方式隐喻某种忧郁的情感，如《诺尔玛》；其三是用二重唱、三重唱隐喻人物内心的矛盾，如《诺尔玛》第一场中男主角波里昂与阿达尔吉萨矛盾心情的二重唱，第一场第二幕中诺尔玛与阿达尔吉萨不同心情的二重唱《啊，我也很想念》，第一场第二幕中波里昂、阿达尔吉萨与诺尔玛的三重唱《哦，我成为你冷酷罪孽的牺牲者》等。

2. 威尔第、普契尼

朱塞佩·威尔第（G. Verdi, 1813—1901）出生于北部布塞托附近的一个小酒馆经营者家庭，他的一生并不顺利。虽然他对音乐情有独钟，但他投考米兰音乐学院却未被录取，便从斯卡拉歌剧院的音乐家拉维尼亚学习音乐，后于1836年返回家乡，投身家乡的音乐活动。随后创作了他的第一部歌剧《圣博尼法乔的奥博特伯爵》获得成功，但第二部却未能成功。当然对他打击更大的可是他结婚没几年，妻子和儿女就相继离世，使他甚至一度想放弃歌剧创作。后来经过艰苦调整，终于在1842年创作了《纳布科》，取得很大成功。这之后他一发而不可收，又相继创作了较有影响力的《第一次十字军远征中的伦巴第人》、《欧那尼》（1844）、《麦克白》（1847）、《弄臣》（1851）、《游吟诗人》（1853）、《茶花女》（1853）、《假面舞会》（1859）、《阿依达》（1871）、《奥赛罗》（1887）、《福斯塔夫》（1893）等。

在歌剧创作上，威尔第追求尽善尽美，因此他特别注重艺术创作中隐喻方式的运用。他的创作代表了意大利19世纪下半叶歌剧发展的历史。首先是他早期的歌剧创作，追求恢宏的气势，所以总是以刚健的旋律、律动的节奏、恢宏的合唱来隐喻爱国战争的神圣与伟大，如《纳布科》、《第一次十字军远征中的伦巴第人》、《阿蒂拉》、《列尼亚诺之战》等。其次是自《欧那尼》起，他以音乐作为隐喻手段，注重用音乐来刻画人物形象，还有像《麦克白》中“魔女的合唱”、“幻影场面”、“梦游场面”等就是人物心理的某种隐喻，而用暗淡邪恶的音响从某种意义上来说又强化了歌剧的隐喻。其三是他的中期歌剧创作，注重对比隐喻方式的运用，以此表现他对社会问题的关注，暗示社会矛盾，如《黎戈莱托》是善与恶、美与丑、贫与富的对比，《茶花女》则是真爱与世俗的

对比等等。其四是运用特殊的音乐旋律隐喻人物复杂的内心世界,如《黎戈莱托》中第一幕和第三幕公爵的咏叹调,就是以通俗的旋律、直白的方式隐喻公爵好色风流的内心世界。还有像他晚年的创作善于运用旋律来隐喻特有的人格,如《奥赛罗》中第一幕的“爱情二重唱”、第四幕中的“圣母颂”隐喻某种温情,而半音性蜿蜒曲折的旋律则隐喻雅古的邪恶冷酷。

贾科莫·普契尼(G. Puccini, 1858—1924)出生于一个音乐世家,早年丧父,对他影响不小,所以他十多岁以后才开始音乐活动。1880年,普契尼进入米兰音乐学院学习。他的家境比较贫寒,这也成为他日后歌剧创作的隐喻出发点。他的主要歌剧作品有《群妖围舞》(1884)、《埃德加》(1889)、《曼依·列斯科》(1893)、《波希米亚人》(1896)、《托斯卡》(1900)、《蝴蝶夫人》(1904)、《西部女郎》(1910)、《燕子》(1917)、《三联剧》(1918)、《图兰朵》(1926)等。

普契尼非常看重歌剧创作中隐喻的作用。他在歌剧创作中主要采用的是想象的隐喻方法,更擅长于刻画生活中不幸的人。可以毫不夸张地说,不幸与悲剧是普契尼歌剧创作一贯的主题。如前所说,这与他的生活经历的坎坷与不幸有关。因此,从某种意义上来说,隐喻是发自内心的,是艺术家对生活刻骨铭心的、带有生命意义和价值的某种体验的表现。如他的《艺术家的生涯》,表现了巴黎拉丁区一群穷困潦倒的青年艺术家的生活,其社会隐喻所向是非常明显的;《托斯卡》讲述的是罗马画家卡瓦拉多西因掩护政治犯而获极刑,而正热恋着他的歌剧女演员托斯卡为了救他,答应委身于警察总监,而趁警察总监刚写完假处决的命令后,她趁其不备用刀刺死了他,然而警察总监耍了花招,对卡瓦拉多西的假处决变成了真处决,而且刺杀警察总监的事情也败露了,在此情况下,托斯卡陷入绝境而从楼顶平台上跳下自杀。对艺术的追求,对爱情的忠诚,作者采用的是渲染气氛的隐喻方式,大量采用咏叹调以达到隐喻效果。

四、19世纪东欧、北欧各国的音乐隐喻

(一) 俄国的音乐隐喻

1. 1860年以前的音乐隐喻

19世纪的俄国音乐,主要受西欧影响。早在17世纪下半叶,西欧音乐就开始影响俄国。西欧音乐真正进入俄国,是从1731年意大利一个巡回演出的歌剧团到俄国演出开始的。受其影响,彼得堡和莫斯科都相继建立了歌剧院,而

且演出的音乐和音乐家都来自意大利。紧随其后,1764年,法国剧团也来到俄国演出了他们的喜歌剧,从而使西欧歌剧在俄国的影响进一步加深,于是在俄国的贵族圈子里兴起了一股法国热,这也促使了俄国小型歌剧的出现。当然,就俄国而言,音乐的主导权一直掌握在贵族手里,他们对西欧音乐的学习、参与乃至在俄国本土的演变都起到了举足轻重的作用,他们由起初的爱好最终转变为专业音乐家,从而创造了俄罗斯的民族音乐,如格林卡就是具有代表性的人物。

米哈伊尔·格林卡(M. Glinka, 1804—1857)生于一个地主家庭,由于从小受到西方文化的影响与民族文化的熏陶,所以他熟悉并喜欢西方古典音乐,海顿、莫扎特、贝多芬等西方音乐家,他耳熟能详。但与西方大多数音乐家所不同的是,他首先要接受传统的正规文化教育,而对于音乐,他只能利用业余时间学习。他于1817年进入彼得堡贵族子弟学校学习,并利用业余时间学习钢琴、小提琴。所以他的音乐和作曲能力更多是自学和在实践中得来的。

他对音乐情有独钟,立志在音乐方面有所建树。在此思想的促使下,他遂于1830至1833年去西欧旅行。在意大利,他接触到了贝里尼、多尼采蒂的作品。在柏林,他跟着海顿学习和声、赋格和作曲。回国后,他开始了自己带有创新精神的音乐创作。他的音乐着眼点也更多放在了俄罗斯民族风格的追求和确立上。虽然他出身贵族,但他的骨子里却是同情和歌颂下层人民生活的,他于1834至1836年完成的民族歌剧奠基之作《伊凡·苏萨宁》就歌颂了一位爱国的普通农民。俄罗斯民间音乐与史诗的融合,一方面隐喻格林卡的忧郁心理,另一方面也隐喻伟大民族的自豪心理,同时他也常常采用变奏手法隐喻某种欢快。

2. “强力集团”

所谓“强力集团”,又被称为“五人强力集团”、“强力五人集团”、“五人团”等。是在19世纪60年代,主要由贵族阶层的青年音乐爱好者组成的一个音乐团体,也被称为“新俄罗斯乐派”,是俄罗斯民族音乐艺术创作队伍中的一支主力军,他们是:巴拉基列夫、居伊、穆索尔斯基、鲍罗廷和里姆斯基-科萨科夫。

“强力集团”成员的音乐隐喻虽然各有其特点,但最有价值的还要数鲍罗廷、穆索尔斯基和里姆斯基-科萨科夫。亚历山大·鲍罗廷(A. Borodin, 1833—1887)主要是采用描绘手法实现其隐喻所向的。莫杰斯特·穆索尔斯基

(M. Mussorgsky, 1839—1881) 生于一个地主家庭, 家境不错, 所以自幼便得以学习钢琴, 同时受到民歌音乐的深刻熏陶。在“强力集团”中, 他的音乐是最具有隐喻价值的。他虽然出身地主家庭, 但却认为艺术就应该表现人民的生活。如歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》通过鲍里斯的失败隐喻人民的力量, 注重对音乐语言自身的隐喻价值开掘; “鲍里斯登基”则采用管弦乐模仿教堂钟声和人群喧哗, 隐喻民众对鲍里斯篡位的不满。他的歌曲创作善于运用模仿来实现隐喻, 在模仿中表现人物特有的感情和内心世界, 如《亲爱的萨维辛纳》口齿不清的农村傻子对美丽姑娘的爱情诉说、《醉鬼》中妇女对酒醉丈夫的责骂等。尼克莱·里姆斯基-科萨科夫(N. Rimsky-Korsakov, 1844—1908) 生于一个官吏家庭, 6岁便开始学习钢琴。他虽为军人, 但始终热衷于音乐创作, 基于此, 他后来放弃了海军生活, 成为一名音乐教育工作者。他的音乐隐喻主要表现在: 一是善于运用借喻的方式, 如歌剧《不死的卡希谢伊》、《隐城基德希传奇》就是借俄国古代传说隐喻当时社会的动荡不安; 其二是他的音乐多采用客观描绘拓展音乐本身的内涵, 以达到隐喻的目的; 三是他善于运用和声的各种调式隐喻思想的丰富性。

3. 柴可夫斯基及其他 1860 年以后的音乐家

柴可夫斯基可以说是家喻户晓的大音乐家, 这不光是因为他音乐创作题材丰富多样以及作品众多, 更重要的原因还是应该归功于他的音乐具有极高的隐喻价值。彼得·伊里奇·柴可夫斯基(P. Tchaikovsky, 1840—1893) 出生于一个矿山工程师家庭, 自幼喜欢音乐。早在上中小学的时候, 他就利用业余时间学习钢琴、声乐, 并自己尝试作曲。后得以接受正规的音乐教育, 于 1862 年成为彼得堡音乐学院的学生。有了这样的幸运, 他更加热爱音乐, 遂于 1863 年辞去公职, 专门从事音乐工作, 后应邀成为莫斯科音乐学院教师。此后专门从事作曲。和“强力集团”成员一样, 柴可夫斯基对俄罗斯民歌也是情有独钟, 因此他的大部分时间是待在乡村。1878 至 1889 年, 他多次赴瑞士、意大利和法国旅行, 其间创作了大量作品。后来由于社会原因, 他很少进行创作。

在音乐创作中, 柴可夫斯基善于运用旋律、和声和特有的五拍子节奏形成隐喻, 这是他音乐隐喻的总体特征。在戏剧音乐创作方面, 柴可夫斯基写有 11 部歌剧、3 部舞剧, 其中精品不少。在这一方面, 他主要采用传说或故事达到隐喻目的。如歌剧《铁匠瓦库拉》就是采用果戈理作品中的一则故事, 这其实

是当时俄国社会普遍虚荣的某种隐喻；在《叶甫盖尼·奥涅金》中，他刻意刻画塔基亚娜对奥涅金的钟情而得不到回报，又用圆舞曲和波兰舞曲作为烘托，实际上是隐喻当时俄国社会的虚无和浮躁；《黑桃皇后》用格尔曼迷信3张牌的魔力而最终走上毁灭之路，隐喻人的贪婪和不自量力；舞剧《天鹅湖》则更是把音乐的隐喻功能发挥到了极致。

在交响曲创作上，柴可夫斯基写了6部交响曲和将近10部单乐章管弦乐曲。他的交响曲在世界范围内也影响很大，其第四至第六交响曲甚至成为西方交响曲中的精品之作。他的交响曲的隐喻手法主要采用象征，如《f小调第四交响曲》第一乐章中通过表现沉重忧郁的心情和转瞬即逝的幸福梦幻不停交替来象征人的“命运”，用富于变化的音乐手段隐喻苦恼彷徨的众生相以及威逼、胁迫人类的命运魔掌。作于1892年的封笔之作《b小调第六交响曲“悲怆”》，四个乐章可以用“渴望”、“爱情”、“失望”、“死亡”来总结，隐喻当时俄国社会的黑暗。

除了柴可夫斯基以外，这一时期俄国音乐家中，其作品隐喻价值较高的就算斯克里亚宾了。亚历山大·斯克里亚宾（A. Scriabin, 1872—1915）出身于贵族家庭，其母亲是钢琴家，所以他很早就会弹钢琴。但由于母亲早逝，1888年他才有机会进入莫斯科音乐学院接受正规的音乐教育。他的音乐的隐喻价值主要体现在他常常赋予音乐以哲学思想，如在《第四交响曲“狂喜之诗”》中，他就用音乐来隐喻对超脱一切的“至高境界”的追求。另外还有谢尔盖·拉赫玛尼诺夫（S. Rachmaninoff, 1873—1943）也出生于贵族家庭，5岁便开始学习钢琴，9岁进入彼得堡音乐学院学习。他实现音乐隐喻的途径主要是在视觉与听觉的转换中来完成的，如他的交响诗《死亡岛》、《交响舞曲》等作品就是充分运用视觉艺术的不确定性和可变化性的优势获得音乐的隐喻价值的，当然其中他也善于运用音乐营造悲剧气氛，从而隐喻某种心理或社会现实。

（二）东、北欧诸国的音乐隐喻

1. 捷克的音乐隐喻

捷克和斯洛伐克地区有着丰富的民间音乐资源，它和西欧的联系更加紧密，因而受其影响也更深刻。由于它和罗马帝国的特殊关系，所以在14世纪曾一度成为罗马帝国的行政中心。后来，波希米亚又被奥地利帝国统治，这也促使了波希米亚音乐的发展。到了19世纪以后，便涌现出了像斯美塔那、德沃夏克等著名音乐家。

贝德里希·斯美塔那(B. Smetana, 1824—1884)出生于捷克的莱托米希尔,自幼便开始学习钢琴和小提琴,8岁尝试作曲,是捷克古典音乐的奠基人,捷克民族歌剧的开路先锋,捷克民族乐派的创始人。斯美塔那初期作品受到李斯特赞赏,后也受到瓦格纳的影响。他虽然于1874年突然耳聋,但仍顽强创作。他坚持民族音乐的方向,创作了8部歌剧。就艺术隐喻而言,他多以民族历史和传说为题材,这大大增强了音乐的隐喻价值。其作品《达利波尔》写骑士达利波尔为好朋友复仇的故事,隐喻人民对正义、自由的热爱;《李布舍》通过对英明的女领袖的歌颂,隐喻祖国美好的前途和希望;《e小调弦乐四重奏“我的生活”》则采用象征性音乐语汇达到隐喻目的。

安托宁·德沃夏克(A. Dvorak, 1841—1904)生于布拉格内拉霍奇夫斯镇,自幼学习音乐,早年入布拉格音乐学校,毕业后进行音乐创作,1890年受聘布拉格音乐学院教授。1878年首次举办个人作品音乐会。他曾多次访问英国,与柴可夫斯基关系密切。1892至1895年应邀去美国任教。1895年回国后再次回到布拉格音乐学院任教,1901年起任院长。德沃夏克的音乐创作主要来自民族土壤,所以其音乐也多隐喻现实生活下人们的各种遭遇和不懈精神追求。如《c小调第一交响曲“斯洛尼姆的钟声”》其实就是他生活的某种隐喻;《D大调第六交响曲》则是某种自信和对生活热爱的隐喻;《d小调第七交响曲》隐喻生活的起伏和人生的坎坷,具有战胜一切的英雄气概。另外,他的3首序曲《在大自然里》、《狂欢节》、《奥赛罗》则是他的某种信仰(泛神论)的隐喻。他善于运用器乐营造氛围来实现音乐隐喻,尤其是在歌剧《水仙女》中表现对自然的感受,实际上是隐喻音乐家某种内在的感受,这就大大增强了其音乐的可视性和可读性。

2. 芬兰音乐家西贝柳斯的音乐隐喻

芬兰的音乐发展与民族多劫的命运息息相关。芬兰先是在瑞典的统治下,1809年起又被俄国统治。所以芬兰人民始终是为民族独立而斗争的,音乐家也不例外。弘扬民族传统,创作民族音乐,就成为芬兰音乐家义不容辞的责任,因此也涌现出了一批民族音乐家,其中具有代表性的人物就是西贝柳斯。

让·西贝柳斯(J. Sibelius, 1865—1957)出生于一个医生家庭,9岁开始学习钢琴,10岁开始作曲。1885年上大学学习法律,但他一直没有放弃音乐学习。1889、1890年先后去柏林和维也纳学习,最终在作曲方面取得成功,1891

年回国。1892至1897年在赫尔辛基音乐学院任教。他的作品的重要主题之一就是爱国主义,如《历史场景》、《芬兰颂》等。在取得各种荣誉之后,西贝柳斯从1904年起一直过着半隐居的生活,专心创作,写了大量乐曲。

总体而言,西贝柳斯的音乐就是争取民族解放的隐喻。由于现实的原因,他更多采用神话和传奇进行音乐创作,这本身也是出于艺术隐喻的考虑。这一方面,受芬兰50卷的民族史诗《卡列瓦拉》的启发,他写成了管弦乐组曲《列敏凯能》(共4首),其隐喻价值很高。其中的《图万尼拉的天鹅》采用了绘画的描绘法,通过对“黑河”的点染,营造出一种阴暗神秘的气氛,隐喻芬兰的社会与人民愿望之间的矛盾,而用英国管则隐喻天鹅的悲惨遭遇,这是以物拟人的隐喻方法。他1906年创作的《波约拉的女儿》,采用了接近印象主义的音乐语汇,引发想象,形成隐喻,大大拓宽了音乐的表现力。他后来的交响幻想曲《潘与回声》、《夜骑与日出》、《海洋女神》等也都有印象主义的倾向,其隐喻特征明显。他根据文学作品所创作的《白天鹅》、《暴风雨》等曲,则更多采用的是文学式的想象隐喻。他1899年创作的《e小调第一交响曲》则更多采用乐器的低音区形成隐喻——表现某种苍凉之感。他后来的《D大调第六交响曲》采用变形联想的隐喻方式,着力揭示人物的内心世界。总体而言,他的7部交响曲在一种简约中给人以更宽广的隐喻启迪。

3. 挪威音乐家格里格的音乐隐喻

挪威的音乐起步较晚,直到18世纪才逐渐出现音乐活动和专业作曲家,他们的主要兴趣是民族音乐,其代表人物就是格里格。

爱德华·格里格(E. Grieg, 1843—1907)出身于一个商人家庭,其母亲是一位钢琴家,因此他9岁开始跟随母亲学习钢琴,15岁进入莱比锡音乐学院学习。学习期间,接触到了门德尔松、肖邦、舒曼、瓦格纳等人的作品,对他影响很大。1864年回到挪威。1869年他在罗马见到了李斯特,李斯特给了他不少鼓励。1877年以后,他先是专心创作,而后便到德国、意大利、荷兰等国举办个人音乐会,收获很大。1885年以后,他一直过着艺术家自由自在的生活,艺术成就如日中天,从而使他获得了国际性声誉。

格里格的音乐作品极多,隐喻价值极高。他的创作以抒情乐曲为主,总共创作了140多首抒情歌曲,主要采用印象主义的和声语汇以及钢琴音响形成隐喻,往往能给人留下诸多回味和感悟,如《山之精灵》等。他的民歌更富

于隐喻价值,如《抒情小曲》等作品,善于在描写与叙说中形成隐喻,如表现“春”,作者就调动了“小鸟”、“蝴蝶”、“小溪”、“山中傍晚”、“钟声”等元素形成隐喻。他的室内音乐则是以音乐式的“留白”形成隐喻,给人留下丰富的想象空间,从而在一种艺术简化中获得最丰富的隐喻蕴涵。当然,他的音乐隐喻更多的是靠和声来实现的。

第七节 20 世纪西方的音乐隐喻

19 世纪末,受印象派绘画的影响,浪漫主义音乐内情感式的音乐隐喻终于被年青一代所厌倦,于是在法国出现了主张新的音乐理念的德彪西,他首先对瓦格纳的音乐发难,更加追求内省式的音乐隐喻方式,也就是在追求自身对刺激或对象反应的经验中,造成某种或多向与接受者的偏差,从而大大提升了音乐的可拓展性和可想象空间,提高了音乐的隐喻价值。所以,印象主义音乐具有更为复杂的不确定性。当然,他们的音乐灵感更多来自民间,具有民间音乐的诸多因素。由于对现代音乐的理解和观念的差异,西方现代音乐出现了多元格局。

一、20 世纪上半叶西、中、南欧各国的音乐隐喻

(一) 印象主义的音乐隐喻

印象主义音乐源于印象主义绘画。印象主义 (Impressionism) 是 19 世纪后期产生于法国的一种艺术思潮和流派。印象主义画家根据光色原理对绘画色彩进行了大胆革新,因法国著名画家莫奈的一幅画《印象·日出》而得名。早期印象派又分为两派,以莫奈为代表的注重色彩,以德加为首的注重形体造型。后期印象派认为绘画不应拘泥于客观自然主义的描写,强调主观理性和自我情感、个性的表现。印象主义原本是一个贬义词,但后来就成为一种新的音乐风格的代名词,被人们普遍认可和接受。音乐家从印象主义绘画和象征主义诗歌那里得到启发,他们也开始在音乐中运用暗示、和声、配器、标题等多种手段达到隐喻目的。印象主义音乐的代表人物有德彪西、拉威尔、杜卡、鲁塞尔等。

1. 德彪西

克洛德·德彪西 (C. Debussy, 1862—1918) 生于巴黎一个小商人家庭,早年生活动荡。少年起学习钢琴。1872 年进入巴黎音乐学院,主要学习钢琴和作

曲理论,富有创新精神。1884年获罗马大奖,遂于1885年赴罗马学习,1887年返回。在他身上,最能体现长江后浪推前浪的精神。他原本是瓦格纳的崇拜者,后来却成了瓦格纳的批判者。1890至1910年的30年间,是他音乐创作的集中期,也是成熟期。他的主要作品有:管弦乐《夜曲》(1899)、《大海》(1905)、《意象》(1912)等;歌剧《佩列亚斯与梅丽桑德》(1902)等;室内乐《弦乐四重奏》(1893)、《大提琴奏鸣曲》(1915)、《小提琴奏鸣曲》(1916—1917)等;钢琴曲《贝加摩组曲》(1890)、《冥想曲》(1890)、《叙事曲》(1890)、《舞曲》(1890)、《夜曲》(1890)、《浪漫圆舞曲》(1890)、《版画》(1903)、《意象集》(第一、二集,1905—1907)、《前奏曲》(第一集12首,1910;第二集12首,1913)等;合唱《浪子》(1884)、《中选姑娘》(1888)等。

德彪西的音乐富有隐喻价值。在他的钢琴曲和室内乐中,《版画》3首乐曲分别通过东方世界、西班牙风情和法国情调隐喻世界的多彩与变化,是某种博大胸怀的暗示。《意象集》(第一集)中的《水中倒影》,音乐家运用几个流动和弦从而建立起让人浮想联翩的暗示性情绪基调,勾起人的联想和想象。他连续使用了光灿明亮的和弦与飞速掠过的琶音,从而造成一种停滞和若明若暗的“视觉效果”,犹如水池中的倒影,让人浮想联翩。这种视听互转的通感隐喻手法的运用,大大增强了音乐的表现力和审美价值,从而让接受者进入一种梦幻般的艺术境界,流连忘返。《前奏曲》大多隐喻某种哀愁和忧郁。为了达其目的,德彪西把许多对生活的感触用音乐符号表现出来,描绘得惟妙惟肖,更能触动听者的灵魂,使得音乐的隐喻价值大为拓展。如《帆》利用在全音阶的基础上增音程、增和弦的不稳定性,描绘式地隐喻朦胧的海景;《飘荡在晚风中的声音和香味》依靠通感隐喻的方式,用音乐表现出某种嗅觉的感受;《雾》则靠左手和弦式的旋律进行过程中与右手琶音流动之间造成二度摩擦,用C大调与降e小调的双重性隐喻雾景,从而实现了从听觉向视觉的转化,也实现了隐喻式替代,可以说这是典型的艺术隐喻手法。

德彪西管弦乐的隐喻价值也很高。如《夜曲》,就很好地实现了用听觉音乐语言替代视觉绘画的转化,是一种音乐式绘画。《节日》同样也是采用听觉替代视觉的范例。即使《大海》这样被称为是德彪西由象征和梦幻隐喻方式向对大自然逼真描写转变的作品,也仍然是以光和色形象的方式进行音乐创作的,说明他并未放弃对音乐隐喻价值的追求。可见,用描绘的方式替代音乐的抽象表

现已经深入德彪西的内心深处，他的《意象集》本身就是一个隐喻式命名，分别对街巷、夜色、节日进行了“描绘”。

德彪西的歌剧虽然很少，但其隐喻价值却很高。《佩列亚斯与梅丽桑德》可以说是他的经典之作。该剧不仅体现了德彪西的美学追求，而且在剧中采用了多种艺术隐喻手法，可谓是娴熟老练。如用“低音号角般的节奏和音调暗示戈劳；大幅度移动的线条象征承受命运支配的老王阿凯尔”^①，同时采用对比隐喻的方法，以“微弱平静”隐喻内心紧张，以精致的配器、柔和的音响烘托（隐喻）气氛，等等。

2. 拉威尔、杜卡、鲁塞尔

莫里斯·拉威尔（M. Ravel, 1875—1937）生于法国西南小城西布恩一个工程师家庭，出生后不久全家便迁往巴黎。他7岁开始学习钢琴，14岁进入巴黎音乐学院，开始系统学习钢琴和作曲。此后16年的时间里，他主要学习音乐。在反叛与创新上，他的性格和德彪西颇为相似。他喜欢象征主义诗歌，同时又从俄罗斯和东方音乐中汲取营养。在音乐界，他是一位“不守规矩”的音乐家，是印象派作曲家的代表人物之一。他的主要作品有：芭蕾舞曲《达芙妮与克罗埃》（1911）、《波莱罗舞曲》（1928）等；管弦乐《西班牙狂想曲》（1907）等；钢琴曲《悼念公主的帕凡舞曲》（1889）、《水的嬉戏》（1901）、《镜子》（组曲，1905）、《库普兰之墓》（1917）、《鹅妈妈》（1908）、《高贵而伤感的圆舞曲》（1911）等；歌剧《西班牙时光》（1907）等。

拉威尔善于运用音乐手段形成隐喻，如《水的嬉戏》就是依靠增音程、全音阶和四度、五度的平行进行的运用，形象描绘了水声和因此而产生的联想；钢琴组曲《镜子》运用了印象派的模糊法形成隐喻；《夜之幽灵》靠对神秘的描绘形成隐喻；《西班牙风光》靠讽喻式夸张形成隐喻；《西班牙狂想曲》靠对乐器性能的最大扩展形成隐喻等。当然这些都得益于他丰富的想象力和特有的灵感爆发力。

保罗·杜卡（P. Dukas, 1865—1935）生于一个银行家，他的母亲是一位

① 沈旋、谷文娟、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社1999年版，第327页。

钢琴家，所以他从小就接触到音乐，对音乐有一种天生的兴趣。1882年，他进入巴黎音乐学院学习，学生时代就依靠清唱剧《维勒达》获得罗马奖二等奖。1892年《波利耶克特序曲》获得成功，1897年以交响谐谑曲《魔法师的弟子》而成名。在印象主义流行的时代，他也受到了其深刻影响。1910至1913年任巴黎音乐学院配器法教授，1928至1935年任作曲教授。他一生作品并不多，共发表作品12部，但却给人留下了深刻印象。他的主要作品有三幕歌剧《阿利安娜与蓝胡子》（1907）、《芭蕾舞剧《仙女》（1912）、钢琴曲《拉莫主题变奏曲》（1903）和《降e小调奏鸣曲》（1900）等。另外，他也是一位著名的音乐评论家。杜卡音乐的隐喻主要表现在通过文学的想象手法表现诗一样的情调（《仙女》）、靠模仿实现隐喻（《离开牧神而哭泣》）、以联想形成隐喻（《降e小调奏鸣曲》）等方面。

阿尔伯特·鲁塞尔（A. Roussel, 1869—1937）自幼父母皆亡。先从军，但仍然放不下音乐，遂于1898年辞去军职，在巴黎跟随古古学习音乐，后又跟随丹第学习。他的音乐创作同样受到印象主义的影响，从他最初的《钢琴三重奏》（1902）就可以看出这一点。他的主要作品有歌剧芭蕾《帕德玛瓦蒂》，芭蕾《蜘蛛的盛宴》、《埃涅阿斯》、《巴克斯与阿里阿德涅》，4部交响曲，钢琴协奏曲，各种体裁的室内乐和30余首艺术歌曲。而他艺术隐喻价值最高的作品首先要数《第一交响曲“森林之诗”》（1904），在作品中，他给每一个乐章都列了一个小标题，分别叫“冬日的森林”、“春之苏醒”、“夏日傍晚”和“牧神与森林景色”，然后用音符展开描绘；其次就是《蜘蛛宴会》（1912），描写蜘蛛在庭院里织出一张大网，蚂蚁、蝴蝶、蜻蜓、螳螂等都被它收入网中，其中主要采用全音阶、附加音和弦和色彩性配器等手段形成隐喻。

（二）新古典主义的音乐隐喻

新古典主义（Neo-classicism）作为一个独立的流派名称，最早出现在18世纪中叶欧洲的建筑装饰设计界，以及与之密切相关的家具设计界，后来被艺术界所接受。到了19世纪末期，音乐界开始出现新古典主义音乐，首先由布索尼、德彪西、拉威尔、萨蒂等发起，其代表人物则是斯特拉文斯基。新古典主义之所以能够在音乐界产生影响进而被音乐界接受，其主要原因是当时的音乐家们普遍认为后浪漫主义音乐“感情过剩”、人为制造复杂的半音语汇，也不满

印象主义的“诗意高雅”和表现主义的“极度主观”，因而他们主张音乐应该“回归古典”，希望重振古希腊、古罗马的艺术理念，所以在艺术界便出现了一股隐喻式的“模仿古典”热。到了20世纪初，随着斯特拉文斯基一系列文章、著作、作品的发表与出版，音乐界的新古典主义宣告奠基。

1. 萨蒂、“六人集团”

埃里克·萨蒂(E. Satie, 1866—1925)生于法国翁弗勒，随后举家迁往巴黎。母亲早逝，后由祖父母抚养。先是在家乡学习音乐，1878年进入巴黎音乐学院学习钢琴和作曲，成绩一般。后当兵，仅几个月便退伍，重新入校读书，终于对音乐产生兴趣，尤其着迷于东方音乐。1891年，他结识了德彪西，两人从此建立了深厚友谊。他属于大器晚成者，直到1911年，他的音乐创作才引起科托克注意，后来在科托克介绍下终于得到音乐界和音乐爱好者的认可。他的主要作品有：钢琴曲《4首穹窿》(1886)、《3首萨拉班德》(1887)、《3首基诺佩迪耶舞曲》(1888)、《裸体歌舞》(1888)、《玄秘曲》(1890)、《3首梨形乐曲》(1903)等；舞曲与戏剧《炫技表演》(1917)、《苏格拉底》(1918)等。

萨蒂的音乐隐喻主要表现在：一是采用简化手段实现音乐内涵的扩张，造成音乐隐喻。对此，他采取了剔除多余情感的表达方式，把音乐简化到了最小限度，身体力行践行新古典主义理念，如《3首基诺佩迪耶舞曲》、《蔷薇十字会》等。二是采用模拟、模仿式替代形成隐喻，如《干瘪胎儿》、《梨形乐曲》等，表面上看好像标题与音乐毫无关系，实际上它是隐喻事物的极端与变形，是艺术家对生活观察的某种经验和体会，而并非传统批评上所说的与音乐无关的“无病呻吟”。还有《烦恼》隐喻无法解决的内心烦闷，萨蒂采用了小句子840次重复，就像是荡秋千一样，好像是无所事事，其实是隐喻内心的烦恼。《运动与快乐》则包含了人们日常生活中的荡秋千、钓鱼、划船、游泳、赛马、野餐等20首短曲，依靠活灵活现的音乐语言“描绘”，实现了作品的隐喻。另外其《炫技表演》实际上也是这样的作品。三是通过通感达其隐喻。萨蒂和塞尚、毕加索等现代派画家都有密切交往，他也很注重吸收绘画中的视觉之长，在创作中很善于将听觉转化为视觉，从而给人以形象的美感，如他晚期的作品《墨丘利》、《停泊地》等就是这样的作品。

“六人集团”是20世纪初法国的一个音乐团体。1917年以后,法国音乐界的米约、奥涅格、普朗克、奥里克、迪雷、泰莱菲蕾等6位年轻音乐家经常以“新青年”的名义举行音乐会,被人们称为“六人集团”。虽号称是“六人集团”,但这6个人性格各异,追求不同,甚至他们的政治倾向也不同,因此其音乐隐喻价值也参差不齐。

达利乌斯·米约(D. Milhaud, 1892—1974)生于法国一个犹太家庭,自幼爱好音乐。1909年进入巴黎音乐学院学习小提琴和作曲,常和文学家、艺术家交往。是“六人集团”的核心成员之一。1940年旅居美国,1947年返回法国,被聘为巴黎音乐学院教授。他是“六人集团”中最高产的一位音乐家,其作品多达440余种。他不仅和萨蒂关系密切,其创作也深受萨蒂影响。他的音乐有很高的隐喻价值。首先是他善于运用音乐语汇模拟场面,如《屋顶上的公牛》就是模拟酒吧里的喧闹场面的。其次是善于用异域歌舞隐喻兼容并包的文化理念,如《屋顶的公牛》,就呈现了巴西民歌、探戈、桑巴等舞蹈的神韵;《蓝色火车》完全用音乐表现场景和行为;《世界的创造》则用非洲舞蹈隐喻人类的诞生和世界的创造。

阿瑟·奥涅格(A. Honegger, 1892—1955)是“六人集团”中比较特例的一位。他是瑞士人,出生于法国。1909年进入苏黎世音乐学院,1913年又进入巴黎音乐学院,成为“六人集团”成员之一。奥涅格的音乐兼受德、法音乐思想的影响,所以比较受欢迎。他作品的隐喻主要表现在:一是用音乐语汇“描写”运动,使运动形象化,其方法就是使节奏更多地增大,形成模拟式隐喻,如《夏日牧歌》、《太平洋“231”》、《橄榄球》、《胜利的贺拉斯》等作品。二是采用象征隐喻手段,如《第二交响曲》用“阴暗的目光”象征人类前途,暗示内心的痛苦;《第五交响曲“3个D”》开始的辉煌象征人的美好理想和愿望,结尾的消极幻灭则暗示当时社会的一种普遍心理状态。

弗朗西斯·普朗克(F. Poulenc, 1899—1963)由于其母亲爱好音乐,所以他5岁便开始跟随母亲学习钢琴,7岁就尝试作曲。但他父亲认为音乐是非正规教育,所以他后来只能进入普通教育机构学习。15岁起跟随西班牙钢琴家维涅学习钢琴和作曲,从而也得以进入“六人集团”。后又学习了和声的基本理论。1924年因为俄罗斯芭蕾舞团创作舞剧《母鹿》而名声大震。他的音乐隐喻

的最大特点是善于运用音乐语汇“描写”人的情绪,如《长笛奏鸣曲》、《双簧管奏鸣曲》、《单簧管奏鸣曲》、《母鹿》等,“描写”都非常到位。

乔治·奥里克(G. Auric, 1899—1983)是法国作曲家,以电影配乐著称。奥里克早年曾在巴黎音乐学院学习,后师从丹第学习作曲,19世纪20年代加入了“六人集团”。但是后来他的主要兴趣转向电影音乐,并为多部法国、英国及美国好莱坞影片创作配乐,著名的有《虎口脱险》、《红磨坊》、《罗马假日》等。他的音乐隐喻主要通过音乐烘托电影气氛或者衬托人物形象来表现。

至于“六人集团”中的迪雷和泰来菲蕾,其音乐隐喻价值有限,此处就不再介绍。

2. 斯特拉文斯基

伊戈尔·斯特拉文斯基(I. Stravinsky, 1882—1971)是20世纪最伟大的音乐家之一。他生于彼得堡,父亲是演员,其家庭很富有,所以斯特拉文斯基从小便接受到很好的教育。他9岁开始学习钢琴,后又学习和声、对位。然而从对他前途的长远考虑,在父母的要求下,他不得不于1901年进入彼得堡大学学习法律。因为在大学学习期间认识了里姆斯基-柯萨科夫的儿子,从而有机会跟随里姆斯基-柯萨科夫学习音乐。正是这样的学习,使他从此再也无法放下音乐。在父亲去世以后,他便决定放弃法律,决心成为一名音乐家。他的创作终于被佳季列夫发现,随后他得以加入俄罗斯芭蕾舞团,负责创作芭蕾舞音乐。后移居法国,最终定居美国。其作品颇多,风格多变。他的创作大致可以分为早期、中期和晚期三个阶段。早期作品主要有管弦乐《烟火》(1908),芭蕾舞剧《火鸟》(1910)、《彼得鲁什卡》(1911)等,这些作品大都具有印象派和表现主义风格;中期主要有清唱剧《俄狄浦斯王》(1927),合唱《诗篇交响曲》(1930)等具有新古典主义倾向的作品,以及采用古老的形式与风格,提倡抽象化的“绝对音乐”;后期的作品主要有《乌木协奏曲》(1945),歌剧《浪子的历程》(1951)等,这些作品则混合使用各种现代派手法,如12音体系、序列音乐及点描音乐等。哑剧《士兵的故事》(1918)则包含舞蹈、表演、朗诵和一系列由7件乐器演奏的段落,但却没有歌唱角色,由此可以看出斯特拉文斯基创作风格的豪放与不羁。

他的代表性作品为1910至1914年创作的舞剧组曲《火鸟》和舞剧《春之祭》、《彼得鲁什卡》,这三部作品也足以说明他音乐创作的隐喻价值。

《火鸟》被誉为是“红鸟”，与“白鸟”《天鹅湖》齐名，是20世纪芭蕾舞台上最具影响力、久演不衰的现代芭蕾作品之一。作品取材于俄罗斯民间传说，其剧情大致是：王子伊凡为解救被魔王卡茨囚禁在城堡中的公主，与魔王展开了搏斗，但不幸被魔王捉住。关键时刻，王子得到了一只神奇火鸟的帮助，最终战胜了魔王，救出了公主。作品共由7部分构成，形成不同的隐喻。第一部分为“引子”，主要采用铜管乐器和木管乐器的一些猎号般的短句组成，以带弱音器的低音弦乐器奏出一段起伏的阴暗旋律，给人们勾勒出暮色苍茫中隐约可见的城堡，营造出阴森恐怖的氛围；第二部分为“火鸟之舞”，弦乐器的战栗隐喻火鸟的到来，而接着的木管乐器和弦乐器上一连串急促而略显焦躁的乐句，给人们暗示出火鸟激烈、骄矜的舞蹈；第三部分为“火鸟变奏曲”，采用幻想之隐喻手段，由闪烁发光的弦乐器和尖刻辉煌的木管乐器的音响构筑起丰富的幻想；第四部分为“公主之舞”，采用俄罗斯民间歌曲的旋律、小提琴加上弦乐器的轻柔作为隐喻手段，充满温柔与抒情，给听众营造出仙境一般的意境，令人陶醉；第五部分是“魔王卡茨之舞”，音乐家用强烈的节奏、怪异的色彩、抵触的和声、不协和音隐喻卡茨及其同伙的粗野、狂暴和险恶；第六部分是“催眠曲”，音乐家用充满朦胧感的晃悠的节奏、富有迷惑的旋律隐喻火鸟对卡茨等的催眠；最后一部分是终曲，用法国号和长笛隐喻胜利的欢欣。

《春之祭》是一部芭蕾舞剧，它标志着戏剧手段的不断极端化和超越对传统舞蹈的理解这一发展过程的结束点和转折点，为斯特拉文斯基在世界乐坛奠定了不可动摇的地位。作品共分两大部分：第一部分为“大地的崇拜”。其第一乐章为“引子”，音乐家用独奏大管在高音区的吹奏隐喻冬春之交的阴郁，在一种神秘的声音中把我们带向史前的一个孤寂的幽谷。整个“引子”隐喻冬天即将过去，春天已经悄然而至。第二乐章为“春天的征兆”，用“青年舞曲”由沉重转为欢快，隐喻春天的到来。第三乐章为“劫持的游戏”，用恐怖、粗野的音乐和激烈、粗犷的舞蹈，自然的喧闹和雷鸣，隐喻春天的躁动和不安。第四乐章为“春天的轮舞”，单簧管的抒情隐喻人的欲望的萌生。第五乐章为“对抗部落的游戏”，充满力量的舞蹈和“古怪而有力”的节奏交替，隐喻欲望的膨胀和生命的意义。第六乐章为“圣者登场”，用不同调性的4只法国号隐喻长者的到来，而打击乐的伴奏、弦乐器的颤音伴随，隐喻权威和崇拜以及人类文明的到来。第七乐章为“大地的崇拜”，以轻微的不协和和弦隐喻躁动之后的平和。

第八乐章为“大地之舞”，用配器的变化多端，营造热烈的氛围，最后上升到极度的狂乱，隐喻迷茫和追寻的艰难。第二部分为“献祭”。第一乐章为“引子”，用“寂静”和“沉思”的音乐隐喻“牺牲”的神圣。第二乐章为“少年神秘的环舞”，用13个声部的弦乐器组，奏出阴沉、忏悔的旋律，隐喻某种矛盾心理。第三乐章为“赞美被选中者”，用复杂的节奏、多变的节拍之舞蹈隐喻“献身”与“留恋”的复杂心理。第四乐章为“召唤祖先”，用低音单簧管和低音弦乐器奏出低沉的长音、木管乐器和铜管乐器反复奏出一连串蛮横的和弦，又不时被低音鼓和定音鼓打断，隐喻原始背景下的神圣与果敢。第五乐章为“祖先的仪式”，英国管粗野的音乐，隐喻原始献祭的果敢、义无反顾和神圣。第六乐章为“献祭的舞蹈”，这最后一段音乐是整个献祭仪式的最高潮。多变的音乐隐喻被选中少女的彷徨和精神恍惚，越来越粗野的音乐隐喻少女跳起了献祭舞，激烈极致的音乐隐喻筋疲力尽的少女终于倒下——她将自己的生命献给了大地和春天。

《彼得鲁什卡》是斯特拉文斯基另一部具有很大影响力和很高隐喻价值的舞剧。这出芭蕾舞剧的故事描写了在圣彼得堡狂欢节的广场上，彼得鲁什卡爱上了芭蕾舞女演员，而女演员却对他不屑一顾。彼得鲁什卡只好向赋予他生命与情感的魔术师诉说自己的烦恼和绝望。同样也爱着女演员的摩尔人异常愚蠢和凶恶，但他长得英俊，女演员就是喜欢他，想尽一切办法使他被自己倾倒。彼得鲁什卡嫉妒得近乎发狂，下狠心破坏了他们之间的爱情，于是摩尔人恼羞成怒，举起马刀狠狠地砍向了彼得鲁什卡，彼得鲁什卡应声倒地。狂欢节集市上的人们发现了这里的谋杀案，大为震惊，但魔术师却赶来告诉大家彼得鲁什卡只是个没有生命的木偶而已，这是一场误会，希望大家镇定，人群半加疑惑地慢慢散开。天也几乎全黑了，在剧场顶上，彼得鲁什卡的鬼魂正在愤怒地向那些不相信他真实生命的人们挥动着拳头。这是一出四场芭蕾舞剧，剧作家表现了一个木偶的不幸遭遇：他的面容虽然是僵死的，是丑陋怪异的，却流露出又喜又悲的苦苦挣扎；他的舞蹈动作虽然是破碎的、不协调也不高昂，却编织出角色完整的心灵；他的示爱虽然苦涩而滑稽，却是难能可贵的本真；他的反抗虽然微弱无力，却拥有悠长的震撼。剧作家塑造的这个形象隐喻什么？他不是别的，正是告诉人们：应该对弱者和真诚的人以充分的关怀和爱护。只不过在这出戏中剧作家采用的是整体的隐喻，隐喻当时俄国下层人民的生活。此处不再做具体分析。

（三）表现主义的音乐隐喻

1. 表现主义音乐和“十二音作曲法”

表现主义（Expressionism）最先是20世纪初美术界的一个绘画流派，他们以支离破碎和色彩杂乱的画面，从而获得一种视觉上的变形，以表达20世纪初人们内心潜意识及其幻觉。后来这一表现形式被一些音乐家所借鉴，从而形成了表现主义音乐，其代表人物为奥地利作曲家勋伯格及其追随者贝尔格、韦伯恩以及欣德米特、克雷涅克、巴托克等人。表现主义音乐主张采用“无调性”语汇创作音乐，追求旋律的大幅度跳跃和片段化、节拍的参差不齐，喜欢用乐器的极端音区，使得曲式复杂而模糊，这就使得音乐没有了张与弛，处在一种无序状态，对此，他们又提出了打破一个八度十二个音的整体格局，使其成为一个个孤立的音，从而彻底达到音乐的无调性，这一方法被称为“一个音与另一个音只是互相关联的十二音作曲法”，简称“十二音作曲法”。

2. 勋伯格

阿诺尔德·勋伯格（A. Schoenberg, 1874—1951）生于维也纳。8岁就开始学习小提琴，随后尝试作曲。但由于家境贫困，他不得不走出家门去工作，音乐反而成了他的业余爱好。同时他也喜欢哲学和文学，受表现主义思潮影响较深，后来成为表现主义音乐的代表人物之一。1895年起，他专门从事音乐工作。1899年创作了弦乐六重奏《升华之夜》。1901年任教于斯特恩音乐学院。他的其他代表性作品有独幕独角音乐戏剧《期待》（1909）、独幕配乐戏剧《幸运之手》（1913）、说白歌唱剧《月光下的皮埃罗》（1912）等。此外他还著有多部音乐理论著作，如《和声学》（1911）、《音乐的思想与逻辑》（1934—1936，未完成）、《音乐创作基础》（1948）、《配器学》（1949）、《和声的结构功能》（1937—1948）等。

他的诸多作品表现主义色彩明显，隐喻价值较高。《升华之夜》隐喻人与人之间互相忍让、原谅与理解的道理，富有哲理性；《第一室内交响曲》以特有的音响结构隐喻某种情感；《5首管弦乐曲》以音乐特有的长处隐喻某种极度的恐惧、激情、忧郁、阴暗等情感；《期待》以渴望中的绝望隐喻人在现实中的尴尬和漂浮，整个戏剧音乐既无调性又无主题；《月光下的皮埃罗》通过某种病态怪诞的语言行为隐喻人的失落感受。另外，值得注意的是勋伯格常常从绘画中得到音乐创作的灵感，这也是他的音乐富有隐喻价值的一个重要原因。

3. 韦伯恩

安东·韦伯恩(A. Webern, 1883—1945)生于维也纳,童年在乡下度过。5岁学习钢琴,1902年入维也纳大学学习音乐学,1904年起师从勋伯格,1906年获得哲学博士学位。在纳粹占领期间,因受纳粹迫害不得不过起隐居生活。1945年前往萨尔茨堡看望女儿、女婿时,因在宵禁时于户外吸烟,加上语言不通,被一美国士兵误杀。他的作品虽然只有31件,但大多具有较高隐喻价值。

总体而言,韦伯恩音乐创作的隐喻主要表现在简化手段的运用上。具体而言,《6首管弦乐小曲》(作品6)采用大量的变化音、复杂的节奏、突然的爆发,隐喻人情绪的大起大落和社会的喧嚣;《弦乐四重奏“6首小品”》(作品9)、《5首管弦乐小曲》(作品10)、《小提琴与钢琴的3首小曲》(作品11),则用绘画点彩法的技术,以模糊主题、连续音程形成隐喻;《弦乐三重奏》(作品20)采用抽象的音乐思维方式,将音列高度抽象化,形成某种形式上音的“混乱”和参差,达到音的“意念化”,从而形成某种隐喻。不过,从《钢琴变奏曲》(作品27)开始,韦伯恩开始转向新古典主义,这反而削弱了他的音乐隐喻价值。

(四) 欧洲其他诸国的音乐隐喻

1. 德国

“一战”失败后,德国社会始终处在动荡之中,并经历了通货膨胀和经济危机。因而,音乐与社会相联系成为诸多音乐家的一致选择,音乐自然也就成为音乐家隐喻式意向的表现。

保罗·欣德米特(P. Hindemith, 1895—1963)是这一方面的佼佼者。他生于德国哈瑙的一个贫寒家庭,后迁往法兰克福。欣德米特9岁开始学习小提琴,1909年进入法兰克福霍赫音乐学院学习小提琴和作曲。他不仅是一位优秀的作曲家,同时还是一位出色的乐器演奏家。1940年定居美国。总的来看,他的音乐有很高的隐喻价值。独幕歌剧《杀人,女人的期望》以男女两性关系和两者之间的对立隐喻一战之后德国社会的扭曲和不安;独幕歌剧《圣·苏珊珊》从人性出发,表现修女苏珊珊的欲望和激情,是德国社会人性回归的隐喻;《室内的音乐》第一首用噪音隐喻德国社会的躁动与不安;歌剧《画家马蒂斯》以马蒂斯在现实面前的困惑与烦恼,最终回到艺术中去,隐喻现实对人的压抑和人的精神需求。

库尔特·魏尔(K. Weill, 1900—1950)生于德国一个犹太家庭,自幼就表现出音乐才能。1918年进入柏林高等音乐学校学习作曲。他的音乐隐喻来自于他受戏剧家布莱希特的影响和合作。他实现音乐隐喻的主要途径就是采取简化的手段,给音乐以更多的“空白点”,从而把想象和联想留给听众。最著名的就是1927年他们合作的《麦赫戈尼城》,通过对城市花天酒地生活的描绘,隐喻德国精神和道德的堕落,流行音乐、爵士乐、舞曲、夜总会歌舞等都是其中的隐喻元素。

卡尔·奥尔夫(C. Orff, 1895—1982)生于慕尼黑,自幼聪慧,喜欢音乐。后入慕尼黑音乐学院学习。其音乐创作受德彪西影响较深。他的音乐创作总体上来说是对人性和精神解放追求的隐喻。在戏剧康塔塔《卡尔米娜·布拉纳》(1934—1937)中,作者有意识采用隐喻式语汇——袒露而有点粗俗的语言,来隐喻对人性和精神解放的渴望。其中三大部分都极富隐喻意义:第一部分“春”,用赞美大自然的方式隐喻人性的渴望;第二部分“在酒店里”,用饮酒作乐隐喻对修道院禁锢生活的不满;第三部分用“献爱”隐喻对性爱的渴望。艺术家常常用打击乐器在一种看似粗野、狂放的节奏中实现音乐的隐喻效果。

2. 匈牙利

总体来说,匈牙利这一时期音乐的隐喻价值比较高。最具影响力的音乐家有巴托克、柯达伊等。

贝拉·巴托克(B. Bartok, 1881—1945)6岁开始学习钢琴,才华出众。1899年入布达佩斯皇家音乐学院学习钢琴和作曲。曾受到斯特劳斯、李斯特、德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基等人的影响。他的音乐具有较高的隐喻价值。第一阶段(1889—1907)创作的《第一乐队组曲》隐喻他对国家命运的担忧。第二阶段(1908—1926)创作的《两幅图画》是一种意象式的隐喻;独幕芭蕾《蓝胡子的城堡》用象征隐喻的方式隐喻一代艺术家的苦闷彷徨,具有某些通感因素;哑剧《神奇的满大人》用充满情欲的男人和堕落的女人象征爱使人灵魂得到净化。第三阶段(1926—1937)的钢琴组曲《在户外》用大鼓、笛、船歌、缪塞特舞曲、夜音乐、狩猎等文学和绘画的通感与替代方式形成隐喻。第四阶段(1938—1945)的《第六弦乐四重奏》则是某种悲观情调的隐喻。

佐尔坦·柯达伊(Z. Kodaly, 1882—1967)1900年进入布达佩斯·保兹莫尼大学哲学系学习哲学,同时还在李斯特音乐学院学习音乐。1907年在巴黎学

习期间,接触到印象主义音乐,感受颇深。这也决定了他日后的创作必然追求音乐的隐喻价值。作于1939年的《孔雀变奏曲》通过将一个五音阶8小节的旋律进行变奏安排,以孔雀作为“代言”,通过抒情歌唱、欢乐舞蹈、自由吟诵、诗意幻想、田园景色、悲壮葬礼和讴歌自由,隐喻作者的反法西斯立场和决心。

3. 未来主义与意大利

20世纪初,意大利画家菲利普·马里奈蒂提出了“未来主义”(Futurism)的概念,认为艺术应该适应工业技术发达的新时代。后来这一提法影响到了各个艺术领域,但对音乐的影响有限。

20世纪的意大利,其音乐创作呈现活跃状态,歌剧仍然占据主导地位。就音乐的隐喻价值而言,比较有影响的音乐家有达拉皮科拉等人。

路易基·达拉皮科拉(L. Dallapiccola, 1904—1975)出生于伊斯特里半岛一个音乐家庭。曾因父亲的原因,全家被放逐,“一战”后返回。他接受过严格的音乐教育。1922年进入凯鲁比尼音乐学院学习钢琴和作曲,1934至1967年担任该校钢琴教授。20世纪40年代,受布索尼、贝尔格、韦伯恩等人影响,他成为意大利最早尝试十二音技法的作曲家。他创作的作品很多,其中较有隐喻价值的是歌剧《囚徒之歌》、《囚徒》、《尤利西斯》等。《囚徒之歌》用3个乐章,以“简化”、“碎片”、“定音鼓的轰鸣”等音乐手段形成隐喻;《囚徒》采用十二音技法,用“祈祷”、“期望”、“自由”3个十二音系列隐喻对法西斯的憎恨和对自由的渴望;而歌剧《尤利西斯》则是一种潜意识心理活动的隐喻。

4. 奥地利

就奥地利而言,在音乐隐喻方面最具贡献的要算是克雷内克了。恩斯特·克雷内克(E. Krenek, 1900—1991)生于维也纳,后入柏林音乐学院学习。1938年移居美国。他熟悉十二音序列,并将爵士乐融入无调性音乐中,成为他音乐独有的隐喻方式。尤其是他的歌剧《金羊》,在演出时同时播放电子音乐,从而形成某种联想的隐喻。

5. 捷克

当时的捷克,音乐并不发达,但却出现了雅纳切克这样富有影响力的音乐家。他的音乐作品富有隐喻魅力。莱奥什·雅纳切克(L. Janacek, 1854—1928)出身于小学教师家庭,家境贫寒。他的创作主要在歌剧方面,创作有9部歌剧。《耶奴发》通过一个养女被玩弄又被他人所爱,隐喻某种忏悔情结;而

《卡佳·卡巴诺娃》、《死屋手记》则隐喻社会的黑暗；《狡猾的雌狐》、《马可波罗家的秘录》采用象征和讽喻的隐喻手段隐喻社会的狡诈和诡秘。

6. 波兰

波兰在音乐隐喻方面最具贡献的作曲家要数西马诺夫斯基了。卡洛儿·西马诺夫斯基(K. Szymanowski, 1882—1937)自幼学习钢琴和作曲。肖邦、瓦格纳、斯特劳斯、德彪西、斯特拉文斯基以及后浪漫主义、印象主义都对他产生过影响,但他最终形成了自己的音乐风格。1927至1932年,他任华沙音乐学院院长。他的音乐隐喻主要表现在采用描绘性手段获得暗示性、夸张性上,如《假面舞会》、《神话》等即是。

7. 西班牙

此时西班牙在音乐隐喻方面做出一定贡献的要数法雅了。曼纽埃尔·德·法雅(M. de Falla, 1876—1946)的启蒙老师就是他的母亲。他9岁接触钢琴,1890年前后开始在马德里学习钢琴及作曲。与德彪西、拉威尔有交往,因而他的音乐创作也受到印象主义的影响。1939年移居阿根廷。法雅的音乐作品一般都具有比较高的隐喻价值。《西班牙庭园之夜》借用某种印象和思考隐喻某种主观感受和内在情绪;《7首西班牙民歌》采用音乐特有的模仿方式,隐喻一种内心的炽热情感;《羽管键琴协奏曲》采用简化手段达到了音乐的隐喻。

二、英国、美国、苏联的音乐隐喻

(一) 英国的音乐隐喻

20世纪初,英国的音乐创作又开始出现繁荣景象。就音乐的隐喻价值而言,值得我们关注的音乐家有戴留斯、威廉斯、霍尔斯特、蒂皮特、沃尔顿、布里顿等。

弗雷德里克·戴留斯(F. Delius, 1862—1934)出生于一个商人家庭,但他自幼热爱音乐,不顾父亲反对跟随沃德学习和声和对位。后来又 to 巴黎定居,专事作曲,与一些戏剧家、画家交往甚密,这对他音乐隐喻思想的形成大有裨益。歌剧《乡村罗密欧与朱丽叶》以一对青年恋人的殉情,隐喻人物心理的变化。他的管弦乐曲采用绘画的描写手段,达到了替代式隐喻的目的,其价值甚高;《孟春初闻杜鹃啼》采用模仿的方式达到隐喻目的;《河上夏夜》调动各种器乐、弦乐,用反衬方式在一种宁静中隐喻激情。

拉尔夫·沃恩·威廉斯(R. V. Williams, 1872—1958)自幼学习钢琴和小提琴。1895年进入皇家音乐学院学习作曲。后随布鲁赫、拉威尔学习音乐。他是音乐史上少有的大器晚成者。虽然他从35岁才表现出音乐才华,但他对音乐却“善于经营”,因而他的音乐更富有隐喻价值。他的《诺福克狂想曲》和《在沼泽地带农村》以对乡村的宁静和对大自然的美好感受隐喻某种渴望心理。他的9部交响曲,每部都具有很高的隐喻价值。《第二交响曲“伦敦”》采用绘画的描绘手法,活灵活现地展现了伦敦市民的现实生活,是美好与甜蜜心态的隐喻。《第三交响曲“田园”》以对幽静田园生活的抒写,隐喻英国普通人的生活境界。《f小调第四交响曲》用音乐语汇隐喻二战前夕社会的动荡和人们内心的不安。《e小调第六交响曲》采用复调和不协和音隐喻二战的残酷与杀戮。

古斯塔夫·霍尔斯特(G. Holst, 1874—1934)自幼随父亲学习钢琴。1893年进入英国皇家音乐学院跟随斯坦福学习作曲,同时喜欢哲学和文学。他最具隐喻价值的音乐作品要算有7个乐章的《行星组曲》了。“组曲”属于科幻音乐,启用了一般很少登台的低音长笛、低音双簧管、低音单簧管、低音大管、次中音大号等管乐器,以及管风琴和众多的打击乐器,气势宏大,总体形成一种“山雨欲来风满楼”的隐喻。其中第一乐章“火星——战争之神”完成于1914年8月“一战”前夕,用打击乐器和弦乐器弓杆击弦奏出激昂乃至于蛮横的渐强节奏,暗示军队的行进,是“一战”迫在眉睫的隐喻;第二乐章“金星——和平之神”采取与前一乐章对比的隐喻手法,其中长笛和法国号的悠长延音表达悠然的蝉鸣,竖琴表现潺潺的溪水,种琴和钢片琴表现汨汨的清泉,小提琴表现欢悦的情歌,通过这种特有的宁静隐喻人们内心的渴望——和平;第三乐章“水星——飞行使者”采用急板谐谑曲的形式,以信使“走乡串户”的象征手法,隐喻人们内心的焦灼与不安;第四乐章“木星——欢乐使者”以快板和行板隐喻人们高涨的情绪和欢乐气氛;第五乐章“土星——老年使者”以长笛、大管和两架竖琴奏出的由两个邻音交替构成的固定节奏开始,象征老年人蹒跚、滞重而单调的步态,隐喻衰落和不堪一击;第六乐章“天王星——魔术师”运用多变的调性、配器色彩、力度的突兀隐喻一切的不确定性;第七乐章“海王星——神秘主义者”中钢片琴、竖琴和小提琴的大量运用,通过对迷茫神奇景象的渲染,隐喻人类的迷茫以及对未来的追问。当然,也可以把这七个乐章看作是一个人从呱呱坠地到生命终结之生命历程的隐喻。

威廉·沃尔顿(W. Walton, 1902—1983)出生于一个音乐家庭,自幼学琴,后学习作曲。他的早期作品《外观》采用文学联想的手法,具有一定的隐喻价值。管弦乐《朴茨茅斯岬》由一幅铜版画写成,其描写性很强,属于转换式的艺术隐喻手法,具有较高的隐喻价值。清唱剧《伯沙撒王的宴会》用预言的方式隐喻国家的分裂。

迈克尔·蒂皮特(M. Tippett, 1905—1998)也是一位大器晚成的音乐家。1932年进入皇家音乐学院学习作曲、钢琴和指挥。1939年举行了个人作品音乐会。他的清唱剧《我们时代的孩子》具有较高隐喻价值。作品写于1938年,那是整个欧洲最黑暗的时代。作者以此为切入点,借纳粹对犹太人的迫害,揭示时代的黑暗,中间穿插使用了5首美国黑人的宗教民歌灵曲(Souls),其隐喻所向深入、透彻,感染力极强。喜歌剧《仲夏结婚》故事取自莎士比亚的戏剧和神话故事,采用象征手法实现隐喻。《墨里阿摩斯国王》、《烦恼国》等也都采用象征的隐喻手法。因此,蒂皮特的音乐创作所采用的隐喻手法主要是象征。

本杰明·布里顿(B. Britten, 1913—1976)自幼就具有音乐才能,9岁创作出弦乐四重奏。受布里奇影响深刻。1930年进入皇家音乐学院学习,很快便创作出一批较为成熟的作品。就艺术隐喻而言,布里顿向来重视开掘音乐的隐喻价值。他作于1940年的器乐作品《安魂交响曲》,3个乐章分别采用奏鸣曲式、乐声跌宕起伏、自然音旋律及和声形成隐喻。《彼得·格莱姆斯》是一出悲剧,作者有意安排了“凄凉海景”、“暴风雨”、“狂风惊涛”等意象,从而暗示悲剧的即将发生,形成隐喻。同时,该剧夸张的宣叙调也有利于提升作品的隐喻价值。

(二) 美国的音乐隐喻

和美国的历史一样,美国音乐的历史也较短,其形式主要为移民音乐,其音乐隐喻也呈多元格局。就音乐隐喻而言,较有影响的音乐家有艾夫斯、瓦雷兹等。

查尔斯·艾夫斯(C. Ives, 1874—1954)生于康涅狄克州,其父亲从事音乐工作。1894年他进入耶鲁大学学习,跟随帕克学习作曲。但他后来却成为一位保险商人,只是利用全部业余时间从事音乐创作。他的音乐创作比较随性,因而表现出来的更多的是“个人隐喻”,具有晦涩趋势,所以一般很难理解。如他的管弦乐《未作回答的问题》采用象征隐喻手法,用小号半音演奏反复7次象征7个问题,用长笛音调的不谐和和节奏的狂乱象征对问题“未作回答”,这

其实是隐喻男女之间的交往与暧昧,小号代替男性,长笛代替女性,而7次追问隐喻男性紧追不舍,7次回答长笛的不协和和节奏狂乱隐喻女性内心的起伏与紧张。其他像《第二钢琴奏鸣曲》、《第二交响曲》等也都具有较高隐喻价值。

另一个在音乐隐喻方面做出贡献的作曲家是埃德加·瓦雷兹(E. Varese, 1883—1965)。他原籍法国,先是跟随鲁塞尔学习音乐理论,1905年进入巴黎音乐学院学习作曲,1915年到美国。值得一提的是他作于1920至1921年的大型管弦乐曲《美利坚》,用气旋哨、警报器、鸦鸣哨等噪音的发声器加入到演奏中,大大拓宽了音乐的想象空间,增强了音乐的隐喻价值,它是当时美国社会的某种象征。

(三) 苏联的音乐隐喻

1917年十月革命的胜利,宣告人类历史上第一个社会主义国家诞生了。随着经济的发展和社会的进步,苏联的文化艺术事业也取得了长足进步。20世纪20年代的苏联,对艺术相当宽容,就音乐而言,甚至出现了两个截然对立的音乐组织“现代音乐协会”和“俄罗斯无产阶级音乐家协会”,到了30年代,这两个组织被“苏联作曲家协会”所取代。

在苏联音乐家中,在音乐隐喻方面做出较大贡献的作曲家要数肖斯塔科维奇了。德米特里·肖斯塔科维奇(D. Shostakovich, 1906—1975)自幼随母亲学习钢琴,1919年进入列宁格勒音乐学院学习。1926年他创作的《第一交响曲》演出,大获成功。1943年起任莫斯科音乐学院作曲教授。肖斯塔科维奇的音乐具有很高的隐喻价值。他的《b小调第二交响曲“十月”》充分运用音乐语汇隐喻革命前夕的“阴霾”;《降E大调第三交响曲“劳动节”》用小号、进行曲等隐喻朝气蓬勃的苏联人民;《降E大调第七交响曲“列宁格勒”》第一乐章采用反衬的隐喻手法,以大自然的宁静美好反衬出法西斯的凶残与无人性;《C大调第八交响曲》采用虚实相生的隐喻手法,给人以更多的想象空间,隐喻对战争的思索。尤其值得一提的是他最后完成的《降e小调第十五弦乐四重奏》,可以说就是一个人生命最终的隐喻。

第三章 音乐隐喻的本质与特征

第一节 隐喻是什么

要探讨音乐隐喻问题,我们当然要首先了解一下隐喻是什么。从表面上看,隐喻是人类一种普遍的语言方式。但从实质上来看,隐喻是人类最古老、最基本的思维方式之一。因此,首先对普通性质的隐喻进行研究,进而确认艺术隐喻是人类最古老、最基本的思维方式之一,这对后面将要展开的音乐隐喻研究无疑具有重要帮助和理论指导价值。

一、隐喻是人类普遍的语言表达方式

法国著名思想家卢梭认为,人类“无论是第一次的吐字,还是第一次的声音,都是与第一次的发声[voix]一同形成的,它们的基础就是支配着它们的激情。发怒使[我们]从舌、腭之间挤出了威胁性的呼喊;亲切的声音则是温和的,来自于声门的调节。然而,以伴随着的情感为基础,重音时而出现,音调也在剧烈变化。节奏和声音从一开始就与音节结合在一起:激情激发了所有的[发声]器官,使之竭尽全力修饰声音,令语音绚烂多彩;于是,诗、歌曲、说话有着同一个源头。……第一句话也是第一首歌:节奏间隙性的有规律的重复出现,重音悦耳而婉转的变化,诗、音乐、语言同时诞生了”^①。可见,音乐实际上就是人类最早的语言或言语形式之一,它只不过是为了表达某种情感的需要,而在表达的时候其旋律、重音、音长、音节和音量等发生了变化而已,这其中实际上蕴含着隐喻,这就是音乐式的隐喻表达。因此,“最初的音乐不过是旋律,旋律不过是言语的声音变化,重音构成了歌曲,音长构成了节拍,音节和

^① [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第85页。

音量就是言语的节奏和响度。……言语与歌曲原是同一样东西”^①。也就是说，当人的内在情感外化为诗、音乐、语言的时候，实际上它就已经是一种隐喻的存在了。因此我们可以说，人类的表述包括音乐在内，从它诞生的那一刻起就是隐喻的。

事实的确如此。在西方隐喻研究史上，对隐喻的理解有狭义和广义之分。狭义的隐喻也就是自亚里士多德开始的传统修辞学上所界定的隐喻。广义的隐喻则比较复杂，大致有两种观点。一种观点认为，意义可以由不同的语言形式来表达，相对于其中较为普遍的表达方式，其他的表达方式即为隐喻，这是从表达方式上对隐喻的认识。另一种观点则根据隐喻即为“用此言彼”推断，语言在本质上是隐喻的，因为就语言系统同外部现实世界的关系来看，人类所认识的世界不是所谓“真实”的现实，而只是通过语言这一棱镜折射出的“现实”；另一方面，从语言系统内部来看，任何一个语言符号在理论上都可以用来代替另一个符号。所以隐喻不仅是文学语言的特征，而且是人类语言的普遍特征。^②事实证明，每个人一生中都在大量地使用隐喻。据有关修辞学家调查，人们日常会话中几乎3句话中就有1个隐喻，人们在自由交谈中平均每分钟要使用4个（隐喻）辞格。^③法国符号学家罗兰·巴特也断言，“有大量的文学作品是属于隐喻的”^④，这是很令人信服的结论。因此，难怪隐喻这一表述方式越来越受到学者们的重视，甚至促使其成为一门显学。当然，笔者更赞同一些现代学者的观点：“隐喻不仅仅是语言现象，更重要的是一种思维现象。”^⑤实际上，从人类学和人类艺术产生的本原来看，隐喻思维在艺术中的表现尤为明显。为什么会出现这种情况呢？其原因很简单，因为隐喻比其他表述方式更具有魅力。隐喻式的表达使原本物象的内涵和外延都大为拓展，它更能引起接受者的思考，更容易让人产生联想和想象。

① [法]让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社2003年版，第86页。

② 李凤亮：《隐喻：修辞概念与诗性精神》，《中国比较文学》2004年第3期。

③ 束定芳：《隐喻学研究》，上海外语教育出版社2000年版，第1页。

④ [法]罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文、王葵译，辽宁人民出版社1987年版，第57页。

⑤ 冯广艺：《汉语比喻研究史》，湖北教育出版社2002年版，第3页。

以上所论,目的很明确,“是意在寻求法则”^①,寻求艺术隐喻乃至音乐隐喻的法则,以期最终建立起音乐隐喻学的学科体系。笔者以为,对中国和西方音乐隐喻史的轮廓式勾勒,实际上已经涉及了音乐隐喻理论的方方面面,因此,建立音乐隐喻学学科体系的基础已经比较坚实,各方面的条件已经成熟。当然,音乐隐喻作为艺术隐喻乃至艺术理论体系的一部分,对于它的研究还处于初始阶段,现在即使“急就章式”地建立起了其学科理论体系,也并不标志着对其研究的止步和终结,相信它必将起到抛砖引玉的作用,能引起音乐界乃至艺术界同仁更为广泛的关注,这也是这项研究的目的之一。

二、隐喻是人类最古老的思维方式之一

如前所述,隐喻是人类最古老的思维方式之一。所以,英国学者 L. S. 斯泰宾认为“隐喻比明喻更古老”^②,这是一个不错的观点,值得关注。然而令人遗憾的是,西方到了亚里士多德才明确提出了隐喻问题,也因此,多数学者认为隐喻这种思维方式首先是修辞学的,它是伴随着修辞学的产生而产生的。这也许是亚里士多德所犯下的一个错误。然而也可以注意到,亚里士多德本身既是一位修辞学家,也是一位文艺理论家,所以有人说:“隐喻曾经吸引过从亚里士多德以来的许多文艺理论家以及修辞学家的注意,亚里士多德本人就既是文艺理论家又是修辞学家,近年来,它又吸引了不少语言理论家的广泛重视。”^③ 隐喻思维究竟首先是运用于艺术学领域还是修辞学领域,这恐怕是首先要解决的问题了。但如果按照卢梭的观点,初步可以认为,隐喻思维最初在艺术中应该是存在的,起码在音乐中是存在的,这是最基本的结论。然而,由于对思维本身的发生学研究还只是19世纪下半叶以后的事情^④,这就为这一问题的探讨增加了难度。截至目前,虽然发现了大量原始的工具、壁画和工艺品,但这也只是原始人类的思维产品,而不是思维结构和思维过程本身,所以它并不能提供更多的

① [德] 格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕晖译,商务印书馆 1984 年版,第 4 页。

② [英] L. S. 斯泰宾:《有效思维》,吕叔湘、李广荣译,商务印书馆 2005 年版,第 94 页。

③ [美] 雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店 1984 年版,第 213 页。

④ 张浩:《思维发生学》(增订版),中国社会科学出版社 1994 年版,第 7 页。

强有力的艺术隐喻方面的佐证。尽管如此,还是可以断定,隐喻是人类最古老的思维方式之一。

三、隐喻产生的原因

有人认为,隐喻的产生有三个原因,即“认知原因、语言原因和社会原因”^①。笔者认为,这种看法并不是很科学。因为从思维学的角度来看,语言只是思维的副产品,并不是隐喻思维产生的原因之一。所以从这个意义上来说,隐喻的产生其实只有两个原因,即认知原因和社会原因。

从认知的角度来看,人类的祖先之所以选择隐喻这种方式表述事物,也是迫于无奈,主要是他们的思维能力和所掌握的词汇有限,这就是所谓的“思维贫困假说”^②。在思维贫困时期,也就是距今大约4万年的时候,人类的祖先由于思维能力所限,往往把实际上并不是同种类的事物当成同一种事物来看待与述说,这样隐喻就产生了。布留尔认为,原始人很少使用抽象思维,他们对于事物的表述一般都是绘声绘色的,这就难怪人们老认为原始人的语言都是隐喻的。^③而当时人们的表述方式只是“以物易物”的替换,正因为如此,所以有人便认为当时人们的所谓创造就是“艺术”,实际上这是一种错觉,一种“超前性”的认识,并不科学。在人们看来,原始人这些所谓的“创造”,最多也只能被认为是“前艺术”或“原始艺术”,而不能认为它就是真正意义上的准艺术。要知道原始艺术中所谓的隐喻只是原始人类想把不能够说明白的东西说明白,是出于实际说明之目的,而并非从审美需要和审美价值出发,把思想渗透在艺术之象里,因此它还称不上是真正意义上的艺术。所以,束定芳认为:“在人类思维发展的初期,词语并非用来代表独特的概念明确的事物,而是用来代表对某一整个场景的模糊指代。”^④卡西尔认为,语言的发展经历了三个阶段,即模仿阶段、类推阶段和真正的符号阶段,艺术也不例外(象征艺术就是符号的)。只有发展到真正的符号阶段,人类对世界的表述才真正进入了自由阶段。所谓的模仿阶段,实际上就是语音和态势上的模仿。随着语言的发达,态势的表达逐渐

① 束定芳:《隐喻学研究》,上海外语教育出版社2000年版,第91页。

② 同上。

③ [法]列维-布留尔:《原始思维》,丁由译,商务印书馆1981年版,第139页。

④ 束定芳:《隐喻学研究》,上海外语教育出版社2000年版,第91页。

失去了它的举足轻重的地位。随着语言的丰富,人类对于事物的表述便一步步由无法表述发展到模糊表述再发展到清晰表述。从语言学的角度来看,对事物非常清晰的表述,无疑是人类思维的一大进步。因此,心理学家把隐喻分成三类,即根隐喻、新隐喻和明喻。正是由于人类思维的不断进步,语言中的根隐喻便越来越少,明喻则越来越多,所以语言的隐喻性也就越来越小,这就导致后来的普通语言表述与艺术表述的背道而驰。普通语言的表述就是要想办法把思想表述明白,而艺术的表述则是要想办法把思想和情感隐含在艺术之象里面。因此,艺术是隐喻的,艺术中所使用的思维方式是隐喻思维的方式,作为人内在情感表现的音乐艺术当然也不例外。

第二节 音乐隐喻的产生

如前所述,人类在认识、表述社会的起初,就已经开始使用隐喻了。意大利著名思想家维柯揭示了人类从一开始就使用隐喻的原因:一是原始人缺乏更为丰富的语言,二是原始人尚不具备抽象思维的能力,因此就出现了所谓的“诗性智慧”,也就是替代式表述的思维方式,实际上这就是隐喻式的表述。有了这种“诗性智慧”,就使得原始人语言的表达力大大增强,他们把不可能变成了可能,把未知变成了已知,把抽象的存在变成了形象的存在。这种表述首先是基于情感的表达需要,而最能表现情感的艺术形式当然是音乐了,因此,人类最早的思维方式之一隐喻的使用就首先表现在音乐领域,所以,音乐隐喻问题也就自然而然地成为音乐问题的焦点之一。一般认为,音乐从其产生起就是隐喻的。也正因此,西方学者亚里士多德、弗雷泽、摩尔根等人便都把探讨音乐隐喻的产生问题作为研究音乐的核心问题之一。在我国,《尚书》、《论语》、《毛诗序》、《礼记》等古代典籍等都直接或间接论及音乐隐喻的产生问题。

一、音乐从产生起就是隐喻的

关于音乐隐喻的产生问题,历来被看作是研究音乐思维的关键问题之一。它是音乐作为一种隐喻的存在的必要和必需条件,也是音乐成为隐喻的一种表现的重要前提。

关于音乐隐喻问题，完全可以把它追溯到音乐起源的时期。我国著名音乐美学家张前、王次炤认为：关于音乐的起源，“在我国可以追溯到公元前 8 世纪到公元前 3 世纪的春秋战国时期，在西方则可以追溯到公元前 5 世纪到 3 世纪的古希腊时期，距今都有两千几百年的历史了”^①。这个结论显然不能令我们很满意，因为音乐的产生应该说它与人类的文明同步甚至更早。考古发现表明，人类具有使用符号的思维能力最早可以追溯到 75000 年以前，早在“8000 年以前，中国文明已初露曙光”^②也就是旧石器时代晚期，这时人类的脑量已经达到 1300—1500 毫升，接近现代人的脑量，因而他们（南非猿人）已经具备了制造具有象征意义的饰品（贝壳做成的珠子），而且这些珠子明显有被人带过的痕迹。同时，“一些研究人员原来认为采用符号的能力直到人类发展晚期才出现，从非洲转移到中东和欧洲以后。以前最古老的人类装饰品是打孔的牙齿和蛋壳，是在保加利亚和土耳其发现的，距今大约 41000 年到 43000 年，肯尼亚发现了距今 4 万年的用鸵鸟蛋壳做成的珠子”^③。而在北京山顶洞人时期（距今约 3 万年以前），就要在尸体上及周围撒上赤铁矿粉象征血液，这说明他们已经有了原始的宗教信仰。宗教和信仰的产生，可以说正是人类暗示或替代式思维的萌芽。另外，处在旧石器时代晚期的山顶洞人，他们的遗迹中石器工具很少，总共 25 件，而且都不具有代表性，但骨器和装饰品制作得却十分精美。从审美观念的角度来看，这时审美观念也已经出现在山顶洞人的意识之中了。他们的装饰品非常丰富，在山顶洞人的洞穴里发现了一些有穿孔的兽牙、海蚶壳、小石珠、小石坠等。对磨光和钻孔技术的掌握，让山顶洞人美化了自己的生活。“而装饰品的出现，则表明山顶洞人已经有了审美观念。”^④这些情况都充分表明，早在旧石器时代晚期，人类就已经在尝试隐喻地表现世界、表现生活、表现情感了，尽管这种隐喻还只是一种被动行为。

不过，可以肯定的是，人类隐喻思维能力的形成，得益于抽象思维的形成和完善。人类在具备了抽象思维能力之后，便开始尝试用意象思维的方式表述

① 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社 1992 年版，第 1 页。

② 李泽厚：《美的历程》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 2 页。

③ 《南非发现最早饰品人使用符号能力提前 3 万年》，<http://www.chinanews.com/n/2004-04-16/26/426192.html>, 2004-04-16。

④ 钱玉林、黄丽丽主编：《中华传统文化辞典》，上海大学出版社 2009 年版，第 129 页。

世界。实际上,意象思维正是隐喻思维的核心问题。人类文明发展史表明,“文明人的思维活动可以从意象上升到概念,原始人则只能对意象进行类化”。而“所谓‘类化’,就是根据许许多多‘象’上的某些相似性,对各种意象进行初步分类整理,从而整体地或部分地揭示思维对象的某些特征,其结果,就形成了类化的意象”^①。类化的第一个意象为本意象,其余的则为喻意象,即隐喻意象。也就是说,原始人类最初的表述绝大部分都属于隐喻式表述。一般认为,原始人把握对象、处理信息的主要方式有四种:概括性的形象、象征性的会意、联想性的借喻、符号性指事。^②这里,概括的最原始的意义实际上就是替代式隐喻。象征本身实际上也是隐喻的。就艺术而言,借喻实际上也是一种艺术隐喻形式。人类思维的最高级形式,也就是符号性指事的阶段,尤其是象形文字,最初则大多都是隐喻性的,大概可以从新石器时代的陶器上找到艺术隐喻的痕迹,因此,七孔骨笛出现在这一时期,就是自然而然的事情了。可以说,从旧石器时代的动物本能进步到新石器时代的人类思维,骨器、陶器、玉器等正是这一根本进步的重要标志。

要谈音乐隐喻的产生问题,还得回到维柯的“诗性的智慧”上去。维柯认为:最早的“异教人类的创建者们”就已经能够“想象出各种神来”了^③,这种想象,实际上就是隐喻思维的表现。也就是说,虽然“这些原始人没有推理的能力,却浑身是强旺的感觉力和生动的想象力”^④,“他们按照自己的观念去创造事物”^⑤,也就是靠“完全肉体方面的想象力”^⑥。这种观念当然是非逻辑的,非知性的。他们的一切创造都凭借想象,想象是他们的一切,也是他们所谓的“智慧”,“因为能凭想象来创造,他们就叫做‘诗人’,‘诗人’在希腊文里就是‘创造者’”^⑦。他们的想象也确实有点艺术的味道,而且他们对自己的想象深信不疑。当然,这里应该也必须明确的是,尽管原始人有着“强大而丰富的想象力”,但“原始人心里还丝毫没有抽象、洗练或精神化的痕

① 张浩:《思维发生学》(增订版),中国社会科学出版社1994年版,第135页。

② 同上书,第139—145页。

③ [意]维柯:《新科学》,朱光潜译,人民文学出版社1986年版,第155页。

④ 同上书,第161—162页。

⑤ 同上书,第162页。

⑥ 同上。

⑦ 同上。

迹”^①，因为这个时候的他们还不具备逻辑思维和对事物进行概括的能力，他们的思维尚未达到推理和抽象的阶段，同时也受到文字符号极其原始或不发达的限制。虽然“最初的人类都用符号说话”，但往往用的是“以己度物”的“替代”或态势的方式，也就是如今所说的隐喻的表达方式。要知道，原始人这种所谓的“隐喻”，是不得已而为之的，是没有办法的办法，因为只有如此，他们之间才有可能进行更多的交流，他们也才能表达更多的事物和更为丰富的情感及思想。当然，这也就使得在原始人的社会里，其表达增加了更多的神秘性，其巫术、占卜就是最具有代表性的神秘活动，这其实也是早期人类的一种隐喻思维行为，也是早期人类治病救人或祈福消灾的一种方式，而后就有了宗教。也许音乐隐喻的产生就在这个时期。另外，按照维柯的话来说，“诗所特有的材料是可信的不可能（credible impossibility）”^②。可见，诗和宗教在本质上是一样的，也就是它们都是某种隐喻的存在。

二、音乐是隐喻的符号

追溯人类的符号史，就不难发现，“最初的民族在哑口无言的时代所用的语言必然是从符号开始，用姿势或用实物，与所要表达的意思有某种联系”^③。这“某种联系”实际上就是隐喻，而“姿势”、“实物”其实承担了喻体的责任。此后便有了说唱文，也就是神话、寓言故事。因此，以神话、寓言说唱之性质而言，也可以说它就是某种相当于今天流行音乐的音乐形式，或者干脆说它就是具有某种隐喻价值的音乐。当初，人类有感于自身，然后以己度物，而对自然和社会形成了表达。这里面包括所有的表达形式，当然也有音乐。人类从自身的协调、有规律的呼吸、有节奏的心脏跳动，再联想到自然的起伏有致、潮涨潮落、日出日落，从而发现了节奏的作用，把它运用到劳动中，不仅能够减轻劳动强度，甚至还能得到某种享受，这应该就是音乐的产生，实际上也是一种隐喻式的思维。这种“以己度物”的方式，身体的各部分，实际上与自然的各种现象形成了一种隐喻关系，因而身体便具有了符号的价值，所以也可以说音乐是符号的存在。“最初的诗人们就用这种隐喻，让一些物体成为具有生命实质

① [意]维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社1986年版，第164页。

② 同上书，第167页。

③ 同上书，第177页。

的真事真物，并用以己度物的方式，使它们也有感觉和情欲，这样就用它们来造成一些寓言故事。”^①同时，“值得注意的是在一切语种里大部分涉及无生命的事物的表达方式都是用人体及其各部分以及用人的感觉和情欲的隐喻来形成”^②。这种“以己度物”的隐喻表达方式，不仅拓宽了原始人类表述事物的领域，而且也加快了人类情感的进步，使得人类的符号化进程大大加快。

实际上，在西方，自亚里士多德起就对音乐隐喻问题进行过探讨。亚里士多德（Aristotle，公元前384—前322）对何为音乐的隐喻是这样界定的：“音缀如果不含有悦耳的声音，隐喻字就有缺点。”^③也就是说，从隐喻字的外观要求来看，首先它要悦耳，也就是它要使人听起来有音乐一般的审美感受，这样的隐喻字才显得比较高明。“所以隐喻字应当从具有声音之美或意义之美的、或者能引起视觉或其他感官的美感的事物中取来。”^④显然，亚里士多德是很看重隐喻字的音乐表现之美的，实际上这是指对音乐行为或声音的描述而言的。

要知道，亚里士多德生活在古希腊崇拜和盛行演讲的时代。其中一个人，与亚里士多德生卒同年的德摩斯梯尼（Demosthenes，公元前384—前322）就是最为典型的代表。据说他天生口吃，嗓音微弱，还有耸肩的坏习惯。在常人看来，他似乎没有一点当演说家的天赋，因为在当时的雅典，一名出色的演说家必须声音洪亮，发音清晰，姿势优美，富有辩才。为了成为卓越的政治演说家，德摩斯梯尼做了超过常人几倍的努力，进行了异常刻苦的学习和训练。虚心向演员请教，对着镜子练习，口含石子练习，终于成为古希腊最为伟大的演说家之一。因此，可以推断，亚里士多德所指的“悦耳的声音”很有可能就是类似于我国先秦时期的赋体韵文的一种文体，这种文体实际上是说唱结合的一种表现形式，其中夹杂有诸多音乐的因素。从中也可以看到音乐对汉赋和古希腊演讲的影响。这也就是说，音乐影响了诗歌，诗歌又影响了汉赋和古希腊演讲。在音乐、诗歌和汉赋、古希腊演讲三者中，应该说音乐为祖，是人类最为古老的一种情感和思想表达形式。

① [美]维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社1986年版，第180页。

② 同上。

③ [古希腊]亚里士多德：《修辞学》，罗念生译，生活·读书·新知三联书店1991年版，第153页。

④ 同上书，第155页。

三、音乐是人类最早的艺术隐喻形式

为什么说音乐为诸艺术之祖呢？因为首先，在氏族时代，也就是公元前7000年至公元前5000年的时候，“人们原来是哑口无言的，那么，他们开始发的元音（vowel）一定是用歌唱的方式发出的，像哑巴发的音那样，到后来他们一定像口吃的人一样结结巴巴地发出辅音（consonants），用的仍是歌唱的方式”^①。这一点，中国、西方无不如此。其实这里面的原因很简单，主要是“原始人的发音器官纤维很僵硬，只能发出很少的音，……拿中国人来说，中国土俗语言只有三百个可发音的元音词，它们在音高和音长上有各种不同的变化（指平上去入——中译注），来配上他们的一万二千个象形文字，因此他们是用歌唱来说话”^②。“在氏族情况下，语言极贫乏”^③，而这极贫乏的语言，物以稀为贵，也就自然而然地掌握在族主们手中。人类最早的语言应该就是当时的家族命令或女巫的祈祷，都是以歌唱的形式表现的。而后，才逐渐出现了人类以音乐代替语言表达的乐器，如河南舞阳县贾湖于1986年出土的距今约8000年前的七孔骨笛就是明证。

对音乐隐喻的产生，英国著名的人类学家和民俗学家J. G. 弗雷泽认为，人类在氏族时代，由于人口的增长，食物的匮乏，所以各部落都在积极争取丰足的食物，如澳大利亚中部的荒瘠地区的阿伦塔部落以蜚蠊蛹为食物之一，他们经常会举行仪式来增殖蜚蠊。“人们修起一个树枝做的狭长甬道，以象征蜚蠊的蛹茧。在这个建筑物里，坐着一些来自以蜚蠊作为图腾的部落的男人，他们歌唱这个生物的各个发育阶段，然后以一种下蹲的姿势慢吞吞地走出来，他们一边做脱出蛹茧的动作，一边歌唱，歌唱这种昆虫正从它的蛹里蜕变出来。他们认为这样的仪式会使蜚蠊增多。”^④这种类似音乐歌剧式的表演，不仅有情景和故事，而且是一种显然的隐喻式表演。

关于音乐隐喻的产生，不仅西方人有诸多论述。中国古代典籍《尚书·尧

① [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社1986年版，第214页。

② 同上书，第215页。

③ 同上书，第212页。

④ [英] J. G. 弗雷泽：《金枝》（上），徐育新、汪培基、张泽石译，新世界出版社2006年版，第21页。

典》也认为音乐能使“神人以和”^①，也就是说，神和人通过诗歌音乐可以交流思想感情以达到协调和谐，可见音乐在人们生活中的崇高地位和神奇作用，也说明人类初期由于缺乏对自然现象的科学了解，加上语言极其贫乏，便以吟咏唱诵的方式和“神”交流，请求、祈祷神灵给人类平安和幸福，这样就达到了“神人以和”。由此我们也可以想象出，在人类之初，音乐是人们之间交流思想和情感的一种重要方式。孔子在《论语》中，也常常把“礼乐仁义”相提并论，可见，“乐”在人类的初期所居的重要地位。《毛诗序》在谈到诗、歌、舞三位一体产生问题的时候也认为：“情动于衷而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^②也就是说，音乐是人发自内心的—种情感表达，它能使人心情舒畅，能使人情绪得到很好的调理，所以当今就有人用音乐来给人治疗疾病，而且在欧美发达国家已相当时髦和兴盛。

《礼记·乐记》在谈到音乐的产生的时候说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”^③也就是说，音乐的隐喻价值就在于它能够使人心情放松，获得快乐，进而能够陶冶人的性情，使人身心健康。音乐作为人内心世界的隐喻，或者说作为人的内在情感的某种外化，它能够把人的各种情感形态隐喻地表现出来，即所谓“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非性也，感于物而后动”^④。在这里，《礼记·乐记》大致总结了人的六种心情状态下所产生的不同的音乐，认为它们是有感于外界的事物而后萌动的。也就是说，音乐实际上是人的内心情感的某种隐喻。人与动物的最大区别，就在于动物只能听懂生物意义上的声音，而不可能懂得

① 《尚书·尧典》，参见郭绍虞主编：《中国古代文论选》（第一册），上海古籍出版社1979年版，第1页。

② 《毛诗序》，参见郭绍虞主编：《中国古代文论选》（第一册），上海古籍出版社1979年版，第63页。

③ 《礼记·乐记》，参见王文锦译解：《礼记译解》（下），中华书局2001年版，第525页。

④ 同上。

具有节奏文理的音乐。当然相比之下，一般的老百姓或者普通的人，也只是懂得音乐的节奏文理而已，而不可能懂得音乐所隐喻的人情事理，只有通晓音乐或者说有音乐修养的人才能够真正理解音乐的隐喻价值，从中感受到真正意义上的快乐，即所谓“知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐”^①。

当然，从人类语言的发展史来看，摩尔根认为，人类“音节分明的语言”大概开始于“低级蒙昧社会”，也就是人类“依靠水果和坚果为生”的时代，或者说人类在获得鱼类食物和用火知识以前。^②这时的人类社会大概最少应该在170万年以前，而后经历了漫长的时期，大概到了距今1万年左右的时候，人类才具备了成熟的思维。有了成熟的思维，人类便开始以简单的态势和节奏表达心中的喜怒哀乐了，因而音乐也就远远早于文字而产生，也就是距今8000年以前就已经出现了，然后才有了用来交流思想和情感的语言，这样，文字就出现了，人类也就进入了文明社会，也就是公元前3500年左右的时候，同时还出现了金属工具，国家也随之形成。

第三节 音乐隐喻的本质

搞清了隐喻、音乐与语言的关系、音乐隐喻的产生等问题之后，接下来该认真探讨一下音乐隐喻的本质问题了。但不管探讨什么隐喻问题，都万变不离其宗，实际上都是探讨思维问题。也就是说，归根结底，音乐隐喻的本质问题实际上就是音乐思维问题。

一、音乐是情感的

艺术创造，说穿了就是情感思维问题。而艺术家的思维，当然不同于普通人的思维，他们的思维是人类特殊的思维，那就是情感的思维，因此，罗丹便肯定地说：“艺术就是情感。”^③罗丹为什么说艺术就是情感呢？那是因为艺术

① 《礼记·乐记》，参见王文锦译解：《礼记译解》（下），中华书局2001年版，第528页。

② 〔美〕路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》（上），杨东莼、马雍、马巨译，商务印书馆1977年版，第9页。

③ 〔法〕罗丹口述，葛赛尔记：《罗丹艺术论》，沈琪译，人民美术出版社1978年版，第3页。

家对生活的体验、对世界的感知,从本质上来说就是一种情感体验或者说是生命体验,因为在观察事物或者体验生活时,他们投入了自己全部的情感。他们不仅仔细地观察生活,而且还投入自己真实而内在的情感,他们力图使自己的“本质力量对象化”、“情感化”,因此,他们是有意识地去观察生活、体会情感的。因此罗丹进一步指出:“艺术家所见到的自然,不同于普通人眼中的自然,因为艺术家的感受,能在事物外表之下体会内在真实。”^①也就是情感的真实,含有审美蕴藉的真实。

既然对生活的观察是有意识的观察,那它当然也就流淌着思维,因为意识的核心正是思维,“没有思维则即使能有感觉和知觉也不会形成意识”^②。因此,作为意识活动的艺术创造就必然是艺术家的思维活动,或者进一步说是一种特殊的、高级的思维活动。说艺术创造是一种思维活动,我们另外还有一个充分的理由,因为艺术家进行艺术创造活动时往往是经过“十月怀胎”的,是长期的,甚至是艰难的,那“如果人在长时间内注意地来思考它,那就叫做思维”^③。

显然,艺术创造光凭感官或者知性还远远不够,还必须将两者有机地结合起来,达到感受与思维相融合,才能进行艺术创造。而实现感受与思维的融合的唯一途径就是想象。因为“想象在形成知识时发生着两个方面的功能。首先,它不时地超越感官对事物整个形象知觉不完全的局限,帮助形成完整的感觉材料。……其次,想象的另一个更为重要的认识功能是它的‘生产性’作用,即先验的综合作用。它把我们单个的经验连结为整体,形成关于世界的连贯性的经验”^④。也就是说,依靠想象,或者说只有依靠想象,艺术家才能形成艺术的整体意象,最终创造出艺术作品来。因此必须“理性的,即用思维的方法看待自然,自然是一个多样化的现象的统一,是千差万别、千姿百态的有机体和谐的结合,是充满生机的一个伟大整体”^⑤。而艺术必须是整体的,支离破碎或者盲目堆砌的东西不能算是艺术。只有经过艺术家对生活经验的积累,而后深入生活,

① [法]罗丹口述,葛赛尔记:《罗丹艺术论》,沈琪译,人民美术出版社1978年版,第19页。

② 潘菽:《意识——心理学的研究》,商务印书馆1998年版,第31页。

③ 胡潇:《意识的起源与结构》,中国社会科学出版社2004年版,第238页。

④ 同上书,第239页。

⑤ 刘波:《天地人巨系统观》,安徽教育出版社1993年版,第450页。

在生命体验中投入全部情感，在比较、类比的前提下展开艺术联想和想象，在此基础上形成一个既渗透了艺术家情感又确保了生活“真实”的象征，艺术创造才算最终完成了，这个过程，“艺术家能够‘看见’的；即是说，通过他的与心相应的眼睛深深理解自然的内部”^①。因此，“艺术，是人类最崇高的使命，因为艺术是要锻炼人自己了解世界并使人了解世界”^②。

自人类有史以来，艺术就成为人们了解外部世界和人类精神世界的一条重要途径。因此，艺术不仅给人们提供什么，还告诉人们为什么；它不仅为人们提供经验，还为人们提供思考；它不仅让人们感受生活，而且还让人们思考生活；它不仅让人们了解世界的多彩，还让人们知晓情感的复杂。而最早成为人的生活中密不可分的、一开始就作为思维萌芽的艺术形式就是音乐，因而，音乐就是人的特有的思维形式——情感。的确，音乐离人们更近，因为音乐是人类最早心与心交流的形式。因此，“音乐比绘画更令人着迷，这是因为音乐使人更接近人，它常常使我们有更多的自我认识”^③。当然，这其中另外一个重要原因是因为绘画是“僵死的”，而音乐却是流淌的，是动态的，它更容易让人感动和兴奋，也更能给人留下思考和回味。

因此，可以断定，音乐是情感的，而且音乐情感的表现一定是某种带有思维的情感形式。表现主义理论把情感分为三级，即初级、二级和三级。情感的初级表现“是不容易被人真实地模仿的，并且，在一个特定情况下，大家都知道它们是被有意采用时，它们通常被看成是假装的，而没有表达真情实感”^④；情感的二级表现“指的是从情感感受中产生的行为，然而那不能看作是某个并不知道其动因的意图或情况的人的表现。情感的二级表现通常是有意图的，……它们与初级情感表现的区别在于它们不是它们所表现的情感的构成部分，情感和它的二级表现之间的联系是有条件的”，“二级表现只能是作为其动因的意

① [法] 罗丹口述，葛赛尔记：《罗丹艺术论》，沈琪译，人民美术出版社1978年版，第19页。

② 同上书，第10页。

③ [法] 让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社2003年版，第112页。

④ [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社2007年版，第152页。

图的结果”^①；“情感的三级表现与二级表现的区别在于它依靠惯例和仪式的运用。……以三级表现为条件，惯例的使用既是有意的又是真诚的”^②。正因为音乐是思维的，所以“音乐情感的表现通常是由它们的创造者有意识地设计的，这说明了这些作品是它们的创造者的情感的二级或三级表现”^③。因此也可以说，音乐是艺术家有意识的创造的结果，是“按照美的规律来塑造”^④的结晶。

二、音乐是隐喻的

（一）关于隐喻本质的研究

关于隐喻（Metaphor）的本质问题，在学术界一直存在争论。修辞学家认为，隐喻是一种修辞格，是一种修饰话语的手段；逻辑学家认为，隐喻是一种范畴错位；哲学家认为，隐喻性是语言的根本特性，人类语言从根本上来说是隐喻性的；认知语言学家认为，隐喻是人类认识事物的一种基本方式；^⑤思维学家认为，隐喻是“在两种事物之间进行的一项含蓄比喻”^⑥，等等。这些对于隐喻的定义虽然在隐喻研究史上都有其重要意义和价值，但其中的偏颇也是显而易见的，所以目前还没有一种令人非常满意或完全赞同的定义。因此，要搞清楚音乐隐喻的本质，首先还得从隐喻的本质说起。从本质上来说，人类的思维是隐喻性的，这也是理论界大多数人的观点，或者说是正面的、主流的观点，西方的亚里士多德（Aristotle）、昆提良（Quintilian）、方达尼尔（P. Fontanier）、理查兹（I. A. Richards）、雅各布森（R. Jakobson）、布莱克（M. Black）、利科（P. Ricoeur）、莱考夫和约翰逊（G. Lakoff & M. Johnson）等都是持这一观点的代表人物。^⑦

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 154 页。

② 同上。

③ 同上书，第 155 页。

④ [德] 马克思：《1844 年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社 1979 年版，第 51 页。

⑤ 束定芳：《隐喻学研究》，上海外语教育出版社 2000 年版，第 19 页。

⑥ [美] 加里·R. 卡比、杰弗里·R. 古德帕斯特：《思维——批判性和创造性思维的跨学科研究》，韩广忠译，中国人民大学出版社 2010 年版，第 111 页。

⑦ 束定芳：《隐喻学研究》，上海外语教育出版社 2000 年版，第 2 页。

不过,西方从亚里士多德开始,一直是把隐喻限定在修辞学的范畴内进行研究的。也就是说,隐喻实际上是人类的一种修辞行为。然而,基于语言本身是思维或者说是人类思维成熟的产物,传统且有局限性的观念到了20世纪后期便有了改观。理查兹就认为:“隐喻不仅仅是一种语言现象,它其实还是人类思维的一种方式。”^①在此基础上,理查兹深刻反省了传统意义上隐喻研究方面的缺陷,那就是它忽视了隐喻从根本上来讲是一种人与人思想之间的交流,人的思维是隐喻性的。^②莱考夫和约翰逊也都认为,隐喻作为一种思维方式,它渗透于人的一切思维过程中,甚至人的日常生活。^③也就是说,只要人开启思维,就会产生隐喻,即任何语言和行为思维其实都是以某种隐喻的方式存在的。虽然这样的论断有点危言耸听,但我们认为起码它适应于音乐。

(二) 隐喻是人类一种普遍的思维方式

基于以上概括论述,有理由相信,隐喻是人类一种普遍的思维方式。因此,张大松等人认为:“隐喻思维就是人脑运用隐喻方法,通过已知的某一事物的属性来理解和认知另一事物相似属性的信息加工活动。”^④这是建立在认知语言学或者认知科学的基础上的一个定义。初看,这个定义是不错的,而且是基于隐喻式思维而确立的定义。然而仔细琢磨,就不难发现,它实际上讲的是思维过程,而并非真正意义上隐喻的定义,实际上它是把“隐喻”和“思维”叠加以后而给予的定义,其出发点违反了基本的逻辑常识。

从本源上看,隐喻(Metaphor)一词来源于两个古希腊词汇“meta”和“phorein”的组合,“meta”是“利用”、“之后”或者“超越”的意思,“phorein”是“传达”的意思,据此可以把它理解为“利用……达到……”、“在……基础上实现了……”、“以(借)方式……超越(象征)了……”等,“因此隐喻就是把原意转换成了其他的意义或者说超越了原初意义并转换成了新的意义,即混合了旧意义而产生了新意义”^⑤。这也就是说,隐喻中的喻本从某种意义上来说只是起

① 束定芳:《隐喻学研究》,上海外语教育出版社2000年版,第28页。

② 同上书,第29页。

③ 同上。

④ 张大松主编:《科学思维的艺术——科学思维方法论导论》,科学出版社2008年版,第108页。

⑤ [美]加里·R.卡比、杰弗里·R.古德帕斯特:《思维——批判性和创造性思维的跨学科研究》,韩广忠译,中国人民大学出版社2010年版,第111页。

着一种媒介的作用，而真正的意义则是某种语境下新产生的东西，也可以说，隐喻实际上是一种创造性思维。何为创造？最简洁的回答“就是把旧的变成新的”^①。具体而言，“创造是选取旧事物，对之进行混合、变动、打破或构造，使之成为新事物”^②。而“隐喻是创造性、语言、理解和思维的核心”^③，因为隐喻是以思维的方式存在的，它是动态的，往往以语言、动作、身体、表情、装饰等作为表现方式，因而这些事物本身实际上就承担着媒介的作用，而隐喻意义由此产生却又往往会超越它。

基于以上分析和总结，可以这样来归纳一下隐喻的本质：隐喻是人类一种普遍的思维方式，是超越本体而创造出新意义的思维活动。这种活动既包含了过程，也包含了结果。因此，它既可以是过程的，也可以是结果的。

（三）音乐是隐喻的

美国当代著名哲学家、艺术理论家纳尔逊·古德曼（N. Goodman, 1906—1998）坚定地认为：音乐是隐喻的。这是对音乐理论的一大贡献，不仅值得我们肯定，而且值得我们认真探讨和总结。尽管提出这一观点的理论支撑还显得有点薄弱甚至模糊，尽管还有来自不同方向的不同声音，但我们可以肯定的是：音乐是隐喻的。不仅古德曼认为音乐是隐喻的，唐纳德·弗格森（D. Ferguson, 1960—）、丹尼尔·帕特曼（D. Putnam, 1989—）、斯蒂文·克兰特兹（S. Krantz, 1987—）等人也都认为音乐是隐喻的，尽管他们论证的科学性受到学术界的一定质疑，但人们最终还是接受了“音乐是隐喻的”这一事实。

古德曼认为，只要是“源于虚构的事实”的艺术，必然是隐喻的。“虚构、诗意、绘画、音乐、舞蹈和其他各种艺术的世界，在很大程度上是用像隐喻那样的非文字工具、像例证和表达那样的非指谓性方法，并且也常常是由对图画、声音、手势或其他非语言系统的符号的运用构筑起来的。”^④因此，隐喻并不是语言修辞的专利。事实上，非文字性的其他表现形式也可以是隐喻性的，照样可以达到隐喻的目的。“那些非描述的和非表征的作品，仍然作为它们所拥有的——不

① [美] 加里·R. 卡比、杰弗里·R. 古德帕斯特：《思维——批判性和创造性思维的跨学科研究》，韩广忠译，中国人民大学出版社2010年版，第131页。

② 同上书，第132页。

③ 同上。

④ [美] 纳尔逊·古德曼：《构造世界的多种方式》，姬志闯译，上海译文出版社2008年版，第106页。

论是字面地还是隐喻地——那些特性的符号而起作用。”^①事实上，音乐不光靠乐器、节奏、旋律、和声等手段实现隐喻，它往往还靠事物之间的转换形成通感而实现隐喻。和诗歌、绘画一样，“音乐，很明显也以同样的方式作用于听觉领域，不过它也参与生产各种由不同成分构成的语言和非语言性的视觉样式，在特定时间内，往往把它们作为‘这个世界的图画’而采用。因为，音乐的这些形式和感觉决不完全局限于声音。许多风格、情感、形式、押韵和节奏是听觉、视觉所共有的（即通感——引者注），而且也经常是触觉和肌肉的运动知觉所共有的。一首诗、一幅画和一首钢琴奏鸣曲，都可能字面地和隐喻地例证其中的某些相同特性；而且，这些作品中的任何一个，也都可能会超越它自身拥有的方法”^②。

至此，可以给音乐隐喻学下一个初步的定义：所谓音乐隐喻学，就是研究音乐隐喻的一门学问，它是以研究音乐隐喻的产生、创造和理解为基本内容，以研究音乐意象为核心，以研究音乐象征为终极目标的一门新兴学科。

第四节 音乐隐喻的特征

从根本上来看，“音乐是‘有意味的形式’，它的意味就是符号的意味，是高度结合的感觉对象的意味。音乐能够通过自己动态结构的特长，来表现生命经验的形式，而这点是极难用语言来传达的。情感、生命、运动和情绪，组成了音乐的意义”^③，这“意味”实际上就是深含情感因素的符号的隐喻。因此，从艺术隐喻学的角度来看，音乐隐喻有其自身明显的特征，这就是它的表现性、私人性、可释义性、意会性、运动性等。

一、表现性

卡希尔认为：“艺术确实是表现的。”^④音乐隐喻具有表现性，主要是基于音

① [美] 纳尔逊·古德曼：《构造世界的多种方式》，姬志闯译，上海译文出版社2008年版，第110页。

② 同上。

③ [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社1986年版，第42页。

④ [英] 恩斯特·卡希尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社1985年版，第180页。

乐情感的本性而言的,而这种情感经过传达,便成为一种隐喻的存在。“音乐是悲伤的”这一命题本身就赋予了音乐一种情感,这种“悲伤的情感”只是人的所有性质的情感的一种总括式表述,而并非真正意义上的“悲伤”。也就是说,它也许是悲伤的,也许是快乐的,也许是忧郁的。之所以产生这样复杂的情况,从某种意义上来说,是因为音乐将情感符号化了。也可坚信音乐是符号的,即它是有别于语言和绘画的一种特殊符号——情感符号。音乐靠这种特殊的符号给人们传达音乐家独有的生命体验,这种体验以节奏、旋律、和声、时空等方式表现出来,它本身就是艺术家情感的替代物,所以它必然是隐喻的。

尽管有人对苏珊·朗格(S. K. Langer, 1895—1985)的符号学理论提出了诸多批评,但就音乐隐喻而言,笔者还是比较赞同她的音乐符号学理论的,因为她对音乐隐喻的研究还是具有建设性价值的。她认为,包括音乐在内的艺术作品,是情感的表现性符号,“所有艺术,特别是音乐,都是表现性符号”^①。而在艺术创造过程中,这表现性符号便承担着传达某种概念的任务,而这种概念在音乐中是被象征化了的,这就形成了音乐的隐喻。因此,音乐当然象征的是某种情感概念或称为是“抽象情感”,而这抽象的情感在接受者接受过程中,必须有一个转化的过程才能成为具体的情感,这也就是隐喻实现的过程。因此说,“艺术作品是情感的符号”^②,或者说“艺术是表现情感的符号”。

另一个音乐表现理论的支持者是卡罗·C.普拉特(C. C. Pratt, 1894—1979),他“认为音乐具有客观性、情感性特征,因为音乐的运动与作为情感的相关因素和决定因素的有机体的运动感觉之间在形式上相似”^③。按照普拉特的观点,人的情感的涌动、意愿的所向、渴望的实现等,都不是直接体现在音乐中的,“而是通过在形式轮廓上与精神的内在运动十分相似的调性设计间接地体现出来”^④的。这虽然可以成为表现作为音乐隐喻特征的一个有力佐证,然而把音乐创作描述为“设计”却显然不能令人满意,这是一个遗憾。普拉特另外一个令人不太满意的地方在于他认为音乐“无法体现或包含情感”^⑤,这和罗丹所认

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第112页。

② 同上书,第113页。

③ 同上书,第118页。

④ 同上书,第119页。

⑤ 同上。

为的“艺术就是情感”大相径庭，无法让人接受。然而，他如下的认识却令人比较满意，但也仅仅是比较满意而已：“由于具有运动性，音乐拥有与情感十分相似的特征，以至于可以说，音乐具有或表现了情感的特征。这个特征是象征性的、隐喻性的。”^①

值得肯定的主张音乐隐喻具有表现性特征的还有纳尔逊·古德曼。他认为，当一部艺术作品隐喻地具有了它所规范化的特征时，它便具有了表现性。譬如一部音乐作品，当它具备了悲伤的隐喻特征，并且这种特征又被规范化了，那么这部作品便是悲伤的，也即这部作品就是隐喻的了。^②显然，古德曼的理论过于死板和机械。他主张：一是“范例并不以对其原则的有意图使用为条件”，二是“一部作品具有许多特征，只有其中的一些才具有审美的/艺术的意义”。^③显然，古德曼的第一方面主张“混乱了用途和本质”^④，而第二方面的主张，他并没有给出区别“某些特征”和“规范化了某些特征之间的”标准，这就使人很难操作。尽管如此，古德曼的表现理论仍然有其值得肯定的一面：“他坚持认为并非所有作品特征在审美上都与表现性通常具有的方式相关，他认为必须有某种方法将审美的相关物与非相关特征区分开来，承认一个特征的‘被具有’并不能将这个特征与无数其他特征区分开来，而这些特征中的多数都不具有审美的重要性。”^⑤显然这是一道难题。

当然，最主要的音乐隐喻的表现性价值还在于它“可以用暗示方法使得本身平平无奇的东西显得美丽，或者它可以提高事物原有的美”^⑥。真正意义上的音乐不仅能给人以无尽的审美享受，而且能以其特有的隐喻蕴藉启迪人、教化人。

二、私人性

从艺术活动过程来看，真正意义上的艺术创作，是艺术家个体的行为，即

① [美]斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社2007年版，第119页。

② 同上书，第122页。

③ 同上书，第123页。

④ 同上。

⑤ 同上书，第126页。

⑥ [美]乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社1982年版，第131页。

一种私己的、遵循了艺术规律的行为。因此,所有的真正意义上的艺术作品都具有私人性,作为传情达意的音乐就更不例外了。这种私人性,艺术家在表现的时候,一般都是进行了必要的“修饰”和加工的,即通过分解与组合、强调、排序、删减和补充、变形等手段,使其具备一定的隐喻价值,成为一种隐喻的存在。对艺术家而言,这一点是必要的、必须的,也是迫不得已的。因为艺术家在创造的时候,一方面要使自己的作品符合审美的要求,一方面要使自己的“情感所向”能够得到充分表达,更为重要的是艺术家有很多自身的“秘密”也要在作品中表现出来,但对其表现显然不能采取直接的方式。这几个方面必然地决定了艺术一定是以隐喻的方式存在的。

因此,音乐隐喻的形成,是艺术家对音乐语言选择与提炼的结果。因为音乐家的表现必须针对自己非常确定的一个向度,这个向度既可以是精神的,也可以是物质的。但面对无比丰富的物质世界和精神世界,要求艺术家在表现时必须有所选择,而不能“胡子眉毛一把抓”。当然,以集中的语汇表现向度明确的物质或精神世界,音乐家就必须去除诸多“多余的东西”,而这越是精简的,也就越能够成为隐喻的表现。可以说,没有什么比最精简的表现隐喻价值更高了。按照鲁道夫·阿恩海姆的话来说,就是“隐喻从现实情境中蒸馏出生活的较为深层和基本的方面,惟其如此,艺术才创造出现实的形象”^①,此即真实的、艺术的、隐喻的形象。

就音乐而言,这种私人性很难被描述,因为情感本身就是一种内在的而又及时空观念的东西,而且它还一直在运动,这就使得它很难被隐喻地描述。对此,艺术家一般主要从如下四个方面来进行:第一,确立音乐的基调,排除干扰,凝聚核心目标;第二,建立一个连贯的符号系统,且这个系统是经过严格的排序、按照意向所需来进行的;第三,按照一定的规范来进行操作,以便于接受者接受和理解;第四,给接受者留下某些关节或契机,引导和启迪接受者进入艺术家自己的隐喻系统。

音乐隐喻的这种私人性主要会以模仿和转换的方式存在,虽然它不能被我们完全破解,但它基本上是可释义的。只不过鉴于音乐隐喻的特殊性,要想对其做出较为准确的解释,就必须具备音乐学和隐喻学的相关知识。

① [美]鲁道夫·阿恩海姆:《抽象语言与隐喻》,载阿恩海姆、霍兰、蔡尔德等:《艺术的心理世界》,周宪译,中国人民大学出版社2003年版,第75页。

三、可释义性

尽管音乐是隐喻的，但其仍然是可释义的。这看来是一个矛盾，因为只有语言是可释义的，而作为情感表现的音乐来说，事实上它并不是语言组成的，它最多也只能算是对情感的模拟和对情感状态的象征性表现，因而它有极大的不确定性，这就使我们希望对其解释带来了困难。因此，杜纳尔德·戴维森（D. Davidson, 1917—2003）和马尔克姆·布德（M. Budd）等人甚至坚持认为音乐表现情感的最终原因不是隐喻。他们认为，“隐喻成立的条件必须是它有释义性”^①，布德甚至坚持“可释义性是隐喻的必备条件”^②，而“理解隐喻就是把握它的要点。隐喻的要点在于可以给予一个它的释义”^③。也就是说，具备隐喻知识的人就必须按照基本的标准对隐喻进行释义，从而使隐喻消除，使隐喻中所包含的意义呈现出来，使人们知道“事情原来是这样的”。因此，“一个不能被释义的表达，就不是一个隐喻”^④。那么，如果相信他们的理解，音乐就不是隐喻的了，或者说音乐的隐喻是没有价值的。

这其实是非常狭隘的观点，因为他们将隐喻限定在语言符号的范畴里面了。但事实并非如此。切不要忘记，人类最早使用隐喻是因为什么？那是因为遇到了令他们吃惊或者难以表述的对象，在一种激情下而产生幻想，因而他们才找出一个替代物来表现它、象征它，这就产生了隐喻。^⑤因此，可认为这种“有意识的转换”都是可释义的，因为“意义产生于语义置换，语言‘自始就已经’具有了隐喻性”^⑥。音乐也属于将人的内在感受及其情感以节奏、旋律等方式表现出来，不过音乐家所采用的方式是高/低、强/弱、长/短的形式，而这正是音乐特有的语言，是音乐特有的方式，它是以替代、转换、借用、模拟等方式出现的，是一种规范的、符合人的感受的表现，因而它也是可释义的。音乐所表

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 133 页。

② 同上。

③ 同上书，第 130 页。

④ 同上。

⑤ [法] 让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社 2003 年版，第 13 页。

⑥ [美] 戴卫·赫尔曼主编：《新叙事学》，马海良译，北京大学出版社 2002 年版，第 62 页。

现的世界恰好是对文字表达缺陷的一个有力补充。音乐以一种特有的形式来表现情感,这是其他表现形式的艺术所不具备的,因而其本质与人类现有的语言文字是一致的。音乐最大的隐喻价值就在于它“说出了比我们的详细描述还要多的东西”^①,就在于“它是呈现超出文字描述之外的东西的方法”^②,所以在所有艺术门类中,音乐的隐喻价值是最高的。也正因此,音乐才有无限的魅力,才会有无限的可释义性。

所以,应该庆幸人类有音乐,才使得这个世界充满活力;要感谢音乐家,才使人类多了解世界的另外一种方式。

四、意会性

正因为音乐“所言说的东西处在文字可言说的范围之外”及其“语言描述”的非精确性,所以才使得音乐成为一种隐喻的存在,才使得音乐的隐喻具有了某些不可言说性的特征,对此,接受者只能靠意会来感觉和回味。

隐喻本来就是为了对对象的意蕴进行深化、拓宽或者遮蔽的一种表现方式,它给接受者留下了诸多想象和空白点,需要接受者依靠意会来补充和完善,依靠自己的人生经验来获得“可能的”理解,这当中的东西只能用“微妙”来表述,不可能对其进行精确表述。当然,这并不是说语言的表达功能不够强大或者语言的表达不够精准,而是说艺术作为隐喻,它是可以理解、可以阐释的,但任何企图完全解读艺术隐喻或者精确解读艺术隐喻的想法都是不现实的,因为艺术家在创造艺术作品的过程中,本身就对生活进行了艺术加工,本身就进行了曲折的“变通”或“他化”,其中的变数很多,因此,对艺术更多层面的解读也只能靠意会来进行。语言固然可以描述音乐及其隐喻,但语言绝对不可能完全或者充分描述音乐及其隐喻,这该是非常坚定的看法。

所以,笔者还是比较赞成门德尔松的观点的。门德尔松认为,音乐中的情感表现是十分具体的(但其语言却是抽象的,必须通过演奏或演唱才能让人感受到),它是无法通过粗糙的语词的范畴来把握的。^③当然,门德尔松认为语词

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第134页。

② 同上。

③ 同上。

是粗糙的,这是不对的。其实,对于音乐的表述,语言完全可以采用隐喻的方式来表述,这样可以弥补诸多方面的缺陷。但也正因为音乐的语言是抽象的,所以其隐喻价值也更高,相应地它的可解读价值也就更高。所以说,“语言越是成为抽象的,就越能拓展其内在的潜能,越有利于更加深刻地认识世界”^①。

当然,并不能走极端的路线,就像威廉姆·肯尼克(W. Kennick)“抱怨语言在命名情感时缺乏具体明确性因而不充分”^②。他甚至为语言提出了苛刻的要求:“(1)语言必须为每一等级情感的区分提供名称;(2)语言应该为情感的每一细微区分提供名称;(3)语言除了能为某种情感命名,该命名还应该能产生或唤起被命名的情感;(4)语言应能提供某些名称,该名称能以某种方式包含或体现被命名的情感。”^③显然,这是完全理想化的一种设想,尤其对音乐而言,那是不可能的。音乐语言本身就具有隐喻性,它是靠替代和转换实现隐喻的,而隐喻的张力又是极大的,所以,用语言想得到充分描述那是根本不可能的。

虽然有人认为“隐喻性的语言只是在缺乏一个合适而确切的称谓的情况下无奈采取的一种‘说话方式’”,但要知道,“意义产生于语义置换,语言‘自始就已经’具有了隐喻性”。^④应该清楚的是,艺术的表达往往都是艺术家意向的表征,是“有意而为之”的隐喻,而并非一种无奈情况下的选择。它虽然也是“语义置换”,但不是一般意义上的置换,而是艺术家内在情感和愿望的“表征意向”^⑤,这种表征意向也可能是想和接受者交流的东西,也有可能是不能完全和接受者交流的东西,这就是艺术隐喻比普通修辞隐喻特殊的地方,也是艺术隐喻比普通修辞隐喻更具有魅力和价值的地方,作为音乐的隐喻更是如此。

五、运动性

从时空的角度看,可以说音乐就是运动的艺术。在这种运动中,音乐的隐

① 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡希尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第71页。

② [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第135页。

③ 同上。

④ [美]戴卫·赫尔曼:《新叙事学》,马海良译,北京大学出版社2002年版,第62页。

⑤ [美]约翰·R.塞尔:《意向性——论心灵哲学》,刘叶涛译,上海世纪出版集团2007年版,第168页。

喻也就逐渐显现出来。因而音乐隐喻也自然就具有了运动的特征。从某种意义上来说,运动是音乐本质的核心。“音乐的表现主要依赖于我们所感觉到的音乐的动态特征和人的运动、步态、举止、以及姿态之间的类似性。”^①

“音乐和舞蹈一样可以例示节奏模式并表现宁静或壮观或激情;而且音乐可以表现运动的特性而舞蹈可以表现声音的特性。”^②因此,音乐隐喻的运动性特征第一个方面的表现就在于它具有节奏。音乐的整个运动都是由节拍决定的,节拍的有机组合形成了节奏,节奏是形成音乐隐喻的一个重要因素。对此,斯特拉文斯基有很好的见解:“声音运动的规律需要有稳定的度量标准:节拍。这是一种纯物质要素,依靠它构成节奏,这是一种形式要素。换句话说,节拍解决如何把音乐单位分割为相等部分的问题,而节奏解决特定单位拍中各相等部分的时值组合问题。”^③也就是说,从一定意义上来看,音乐隐喻运动的规律实际上是由节奏决定的。

音乐隐喻的运动性特征第二个方面的表现就在于音乐是艺术家思维的“自由王国”,这为音乐隐喻内蕴的最大化奠定了基础。斯特拉文斯基认为:“在纯粹的状态中,音乐就是一种自由的思想。”^④也就是说,在创作过程中,艺术家完全可以尽情发挥,甚至可以打破常规,使自己的情感发挥到极致。所以黑格尔也说:“艺术家回想到他所选的主题仿佛也就是他察觉到自己,认识到他自己是艺术家,可以来去自如,纵横驰骋。”^⑤当然,音乐有别于其他艺术的地方,也就是它的声音语言并不像其他艺术一样和所隐于其中的内容密切相关,而音乐的基本语言(声音)则与它所要表现的内容关系并不那么紧密,“所以在声音的运用上,音乐家主体创作自由有尽量发挥作用的余地”^⑥。尽管音乐家在音乐创作中要遵循音乐本身的规律,但由于“声音系统”“不是用做单纯的符号,就获得了

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第197页。

② [美]纳尔逊·古德曼:《艺术的语言——通往符号理论的道路》,彭锋译,北京大学出版社2013年版,第72页。

③ [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版,第22页。

④ 同上书,第38页。

⑤ [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第339页。

⑥ 同上。

独立自由而变成一种表现(塑形)方式”^①,只要音乐家所创作的是真正意义上的艺术,艺术家就有权摆布音符,让它为自己的音乐意旨服务。所以,音符在音乐家手中是因情而动的,是因“意向”而取的,是因意旨而生的。当然,“声音在自己方面也可以测量:它有可以比较的音调和持续;那些感性因素的明确可辨的组合都是像桌椅一样实在的事物”^②。

音乐隐喻的运动性特征第三个方面的表现在于音乐的传达上。音乐,从物理属性上来说就是声音的艺术。声音的艺术就是要靠声音的传达来实现其隐喻目的的,所以声音的传达很重要。在传达过程中,要求艺术家一定要把握准确,因为“在声音中有一种精密连接的音调层次,有一种可以测量的音值关系,所以可以用声音造出一种近乎肉眼能见的事物一样复杂而可描写的事物”^③。不管是对演唱家还是演奏家来说,要做到这一点都不是很容易的,而且每一次演出都有可能会有差异,但这种差异是因演员自身以及时间、地点、对象等的差异而形成的,然而这种差异不能太大,也不可能太大。当然,在现代技术背景下,表演者完全可以对自己的声音进行有效监控,以使音乐隐喻价值做到最大限度实现。

音乐隐喻的运动性特征第四个方面的表现在于音乐的接受上。音乐本身在运动过程中,往往能够激起听众的强烈共鸣。而这种共鸣,往往能够使音乐的隐喻放大,甚至是无限放大。音乐就像大球类的比赛一样,甚至能使人的情绪失控。这其实更多地得益于音乐的隐喻魅力。“声音的世界当然能够有无限的多样性,而且,如果我们的听觉发达的话,也可能有无限的扩张;它正如物质世界一样具有使我们感兴趣和打动我们感情的力量。”^④甚至“运动在音乐中能被听到,运动呈现了像一个人的举止或步态一样的动作的情感特征”^⑤。所以说音乐“是最纯粹最动人的艺术”^⑥,最令人回味的艺术,也是最具隐喻价值的艺术。

① [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第341页。

② [美]乔治·桑塔耶纳:《美感》,缪灵珠译,中国社会科学出版社1982年版,第47页。

③ 同上书,第46—47页。

④ 同上书,第47页。

⑤ [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第197页。

⑥ [美]乔治·桑塔耶纳:《美感》,缪灵珠译,中国社会科学出版社1982年版,第47页。

第四章 音乐隐喻的基本内涵

形成音乐隐喻的方式是多种多样的,这些方式构成了音乐隐喻的内涵,其最基本的元素包括情感、替代、转换、暗示、可体验性等。

第一节 情感

情感,是人在活动中对客观事物所持否定或肯定态度的体现。情感是艺术的生命,情感更是音乐隐喻最基本的元素和支撑,它渗透在音乐创造的整个过程中,也是最具隐喻价值的元素。可以毫不夸张地说,没有情感就没有音乐,也就更谈不上音乐的隐喻。也就是说,艺术情感的表现是离不开隐喻的。当然,也是“由于具有运动性,音乐拥有与情感十分相似的特征,以至于可以说,音乐具有或表现了情感特征,这个特征是象征性的、隐喻性的”^①。

一、音乐隐喻主要靠情感来实现

“情感主要由感觉、感情、激情以及情绪构成。”^②关于情感问题的相有关研究已经很多。在此之所以再一次提及情感问题,是因为情感本身构成了音乐的隐喻,这便使其成为不得不时时关注的问题。从本质上来看,音乐就是情感,因而,音乐的隐喻也就是情感的隐喻。由于音乐本身的“私人性”特征,而且情感本身是非常难以准确表述的,因此,音乐中情感表现的隐喻性就成为一种必然的存在。

音乐作为声音的艺术,它的一切都由声音来完成,其所要表达的核心东西——情感也不例外。情感是看不见、摸不着的,全凭表演者和接受者的感受

① [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第119页。

② [美]F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯:《艺术导论》,包慧怡、黄少婷译,上海社会科学院出版社2011年版,第263页。

和体验。在音乐情感中,艺术家赋予了它明确而又复杂的意向,他给予它以特有的隐喻所在。情感既是音乐的核心,也是音乐隐喻的主要载体。也就是说,音乐的隐喻主要靠情感来实现。说穿了,就是情感主宰着音乐乃至艺术隐喻的生命。事实上,人的意识只有“通过声音被建立”^①,其目的“为的是从对某物的思维过渡到某物”^②,这种动机“能够拥有表述(Hinweis)的隐喻意义”^③,所以它才具有了隐喻价值。作为声音艺术的音乐更是如此。

情感作为一种稳定的存在,作为某种“成熟”的表现,它既不是可有可无的东西,也不是可以随便表达的东西,谁都知道它的“珍贵”,谁都会视之如金,艺术家尤其如此。因此,艺术家“在表达中,意向是绝对明确的,因为它使一种声音富有活力,这种声音仍然完全是内部的,因为被表达的是一种意义,即一种并不存在于世界之中的理想性”^④。这就是艺术,即亚里士多德的“把谎话说得圆”。如果没有隐喻性的意向,就不会有艺术表达。而这种表达,是富有情感的,正是其中的情感促使或者深化了表达的隐喻意义和价值。所以也可以说,没有情感就没有音乐表现,而没有音乐表现就不可能产生音乐隐喻。

当然,艺术情感绝不能是一种孤立的存在物,绝不能是一种干巴巴的存在,它必须有自己的“伴侣”,必须有自己的土壤,这样它才能饱满可爱,才能充满活力。因此,音乐情感存在的空间或者说土壤,就是音乐形象。“可以说,艺术是用形象把情感和理性有机结合起来,表达出来的文化方式。其中,如果说艺术是情感的载体,那么情感则是艺术的生命;如果说艺术在表现情感中直呈理性;那么理性则经由情感赋予艺术以灵魂。”^⑤也是由于形象,艺术才成为一种生动、形象的存在,艺术才成为一种更具隐喻价值的存在。

因此,音乐作为一个整体,它是隐喻的,而情感作为蕴含其中的核心力量,它是构成音乐隐喻的中坚。这不仅因为艺术家立意构思、加工创作、表现心理、认知生活需要情感,而且艺术之“达理”也需要情感。在艺术中,情与理是融为一体的。只有形象、情感、理性三者有机融合,才能算得上是真正意义上的艺术作品。唯其如此,艺术隐喻才能够真正形成。

① [法]雅克·德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第19页。

② 同上书,第34页。

③ 同上书,第35页。

④ 同上书,第41页。

⑤ 胡潇:《意识的起源与结构》,中国社会科学出版社2004年版,第417页。

二、音乐情感必须是隐喻的、审美的

艺术隐喻不同于一般意义上的语言修辞隐喻，它要求必须体现出表现对象的审美属性，这样才能引起接受者的共鸣，即一种情感上的共鸣，音乐当然也不例外。因此，克莱夫·贝尔说：“艺术作品的特点在于它有力量唤起人们的审美情感，而情感的表达可能就是给它赋予这种力量的东西。”^①“这种力量”究竟是什么力量呢？它应该就是一种具有强大艺术魅力的隐喻式情感，而这种情感的依托当然是艺术形象了。艺术家塑造艺术形象，当然不可能也不能胡子眉毛一把抓，而要经过精心选择、精心营构，其中最简洁的办法就是对材料的精简和对对象的简化。

简化是什么？按照克莱夫·贝尔的话说，“简化就是将无关紧要的细节转变成‘有意味的形式’”^②。这里，“有意味的形式”不是别的，正是一种富有隐喻价值的形式。有了这样一种“有意味的形式”，情感的隐喻蕴藉才更为集中、更为简洁、更具魅力、更加耐人寻味。一节或者一首曲子，也就那么短短几分钟甚或几十秒钟，而在这几分钟、几十秒钟里，要把无尽的隐喻价值表现出来，当然要求音乐一定要简洁，如果拖沓下去，听众肯定会昏昏欲睡的。所以，“简洁乃是一切艺术所必须具备的。没有简洁，艺术就无法存在，因为艺术就是创造‘有意味的形式’，而只有简化才能把‘有意味的形式’从无意味的形式之中解放出来”^③。

艺术创造为什么要简化？当然是为了使艺术更具审美价值。以音乐而言，就是为了使音乐更加集中地表达情感、表现思想。在所有艺术中，可以说音乐是最为凝练和简洁的艺术形式，所以其艺术价值也最高，也最受人们欢迎。就艺术创作而言，“艺术家们把简化当作他们首先要关注的东西。但是，仅仅是简化，仅仅是把细节去除掉，这还是不够的，保留下来的信息形式必须是有意味的”^④。因此，艺术家就必须想办法让保留下来的任何一个细节、任何一个音符都成为艺术的“有意味”的部分，必须完全、彻底地吸收它、消化它。也就是说，

① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社 2005 年版，第 35 页。

② 同上书，第 107 页。

③ 同上书，第 126 页。

④ 同上书，第 130 页。

它“必须唤起审美情感”^①，这样它才是有隐喻价值的，才是艺术的。

音乐隐喻必须让人在艺术感受中得到一种全新的审美体验。对音乐的接受除了需要接受者认真去听以外，还需要接受者打开其他感觉器官，诸如嗅觉、触觉、味觉、视觉等去通感地感受它，这样才能得到一个真正意义上的立体的、充满厚度的、综合性的艺术感受。同时接受者还要善于调动自己的联想和想象力，充分感受音乐隐喻给人们透露出的美。就音乐而言，所给予接受者的可能更多地需要接受者去感受、去体验，其原因是音乐“给我们的情感体验增添了某种新的东西，某种不是来自人类生活，而是来自纯粹的形式的东西，所以它才能如此深刻、如此奇妙地打动我们”^②。

三、情感隐喻的运动性

的确，音乐是一种独特的艺术。其他类型的艺术更为直观，更容易让人心领神会，而对于音乐，可能需要更多的精力和时间去体验、去感受、去联想、去想象。其他艺术在欣赏过程中会自然成像，而音乐则不能，它需要在体验、感受、联想、想象的基础上去重构，去综合。所以音乐的内在更复杂，更不容易把握，因为音乐融入了或者说渗透了音乐家更多的生命体验、潜意识的东西和私己的东西，音乐家赋予了它们更多的意蕴所向，需要在时间的运动中去体验它、感受它、把握它。

音乐给接受者制造了一个听觉空间。在这个空间里，接受者拥有更大的自由度，他的思维可以任意拓展，他的思想可以自由翱翔，他不会受到像其他艺术的符号、线条、色彩等因素的限制和影响，在一种看似不确定中寻找自己的思维定位，解读“自我隐喻”的内涵。因此，它更多靠的是体验，一种艺术的体验、审美的体验，这种体验是建立在音符和音高的基础上的。所以说，“听觉空间中至关重要的体验是对不同的音符、确定的音级的高低关系方面的认识”^③。事实上，就音乐而言，它的隐喻实质上最终是要靠音符及其运动来实现的，因此，它们是一个整体。“我们所听见的音符并不是孤立的、个体的，而是作为一

① [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社 2005 年版，第 130 页。

② 同上书，第 138 页。

③ [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 198 页。

种在主题、和弦等诸如此类之中的因素。这些更高的统一体和组织包含了在时间中展现的运动。组成主题的音之间有一种运动，是楼梯式的而非滑移的运动。节奏、节拍和速度产生了这种运动的步调。这种体验就不仅仅是连续性的，而是连接性的。”^①也就是说，音乐，作为带有情感意义的音符的组合，它是整体的，也只有成为一个整体，它的艺术价值、它的审美价值才能体现出来，它的隐喻所向才能被充分表现。

音乐作为时间的艺术，它更需要依靠表演者的表演来诠释其隐喻价值。当然，音乐并非只有音符、节奏那么简单，它还有旋律、和声、复调、对位等那些能够造成音乐深度和音量的维度的因素。除此之外，织体也是不容忽视的一个重要因素，因为它往往以音响的空间分布和每单位时间内音符的数量的方式在器乐中使用；音域则往往决定着音乐的深度。这些因素的最终体现，则由表演者来完成。表演者是音乐隐喻的直接实施者和实现者。因此，对音乐的最好感受就是到演出会现场去。以器乐演奏来说，“因为表演者的姿态直接传递给了她所演奏的音乐。在弓的根部所进行的一个富有攻击性的下弓猛扭住小提琴的弦，使其运动，同时，这些音符听起来像是被挫了一般，而不是爱抚的感觉。音符可以通过吹动、敲击或刮擦来演奏，乐器的演奏方式可以直接影响所演奏的音符的声音属性，比如声音的进入或衰退。……键盘乐器的滑奏总是伴随着一种漫不经心的姿态（一个轻击或手腕的转动）”^②。因此，在表演者的表演中，音乐的情感得到具体化，音乐的隐喻得到充分展示，这也许就是人人都喜欢音乐演出的一个重要原因吧。

四、情感隐喻的可感受性

应该说，在所有艺术中，音乐无疑是最具感染力的，其核心原因就在于它放射出来的情感及其隐喻。在所有艺术中，大概也只有音乐能够直接和人互动吧。因此，它是最容易使人融入的艺术，这其中的关键因素就是情感。当情感释放出来的时候，它就已经把艺术家所赋予音乐的隐喻也一起投射了出来，使人受到感染，让人为之动情。所以黑格尔说：“迅速消失的声音世界却通过耳朵

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 199 页。

② 同上书，第 199—200 页。

直接渗透到心灵的深处,引起灵魂的同情共鸣。”^①接受者在接受音乐的过程中,会达到前所未有的聚精会神,甚至会忘掉自我。音乐在一种审美体验中使人放松,使人灵魂得到解放,这也是音乐隐喻的一个重要组成部分。因此黑格尔说:“如果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放,而摆脱一切压抑和限制的过程,因为艺术通过供观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运,使它成为欣赏的对象,那么,把这种自由推向最高峰的就是音乐了。”^②

在西方,音乐发展到近代,艺术家更加追求音乐的隐喻价值,这也就是黑格尔所说的音乐之“特有的因素”^③。音乐的符号已不是单纯声音的符号,而是一种本身就是目的的东西。这就给听众对音乐隐喻的理解带来了一定困难。不过,“一般说来,我们听众的情感可以很容易越出这种内容意蕴中不明确的(朦胧的)内心因素,把我们主体内心情况摆进去,达到一种物我同一状态,从而对这种内容有较具体的观感和较一般的观念”^④。也就是说,在音乐欣赏过程中,接受者必然会因乐生情,而音乐在其本身看似简单的节奏旋律中却给我们隐喻了无穷之意,所以接受者接受起来会感觉到有点朦胧。其实就音乐隐喻本身而言,它应该就具有朦胧的特性,这也符合隐喻的一般特性。对此,接受者必然要把自己的人生经验融入其中,所以感受到的东西就比较具体可感。与此同时,接受者也会把音乐本身表现出来的情感推及己身,从而获得一般性感受。当然,至此,对音乐的接受并没有结束。在感受到一般的同时,就具备专业知识的接受者来说,他必然会借着音乐的情感和音乐意象展开自己的联想和想象,必然要对音乐隐喻进行悉心的玩索,以期感受其深刻意蕴和审美价值。

音乐之所以是伟大的艺术,是其他艺术所不能代替的艺术,就是因为它是一种“人乐一体”的存在,而不像其他艺术与人始终处在一种半分离状态。“人乐一体”更加增强了音乐的隐喻性。因此,音乐家在创作音乐的时候就已经注意到了这一点,因为他清楚,“只有在用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时,音乐才能把自己提升为真正的艺术”^⑤。音乐是心灵的

① [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第336页。

② 同上书,第337页。

③ 同上书,第341页。

④ 同上书,第342页。

⑤ 同上书,第344页。

艺术,当然要靠心灵去贴近,去体会,因此说“音乐的独特任务就在于它把任何内容提供心灵体会……是按照它在主体内心世界里的那种活生生的样子。分配给音乐的艰巨任务就是要使这种隐藏起来的生命和活动单在声音里获得返响,或是配合到乐词及其所表达的观念,使这些观念沉浸到上述感性因素(声音及其组合——原脚注)里,以便重新引起情感和同情共鸣”^①。

这就是音乐,它并不关注知觉的东西,而是把艺术家的生命体验及其内心生活化为某种内心体会,或者把某种实体性的内容化为某种隐喻性的存在(一种心灵的存在),或者把某种行为和过程化为艺术家内心独有的体验,再将其以音乐的形式表现出来。这也就是音乐的隐喻。

因此说,音乐是情感的,音乐是运动的,音乐是审美的,音乐是隐喻的。

第二节 替代

替代本来是语言修辞隐喻的基本方式。在音乐这种独特的艺术形式中,便更多地采用了这种方式,因为音乐作为时间的艺术,作为声音的艺术,它不可能像文学、雕塑、绘画等艺术形式那样直接给对象表现对象,而只能采取这样一种替代的方式来达到表情达意的目的。因而,“音乐艺术是一种替代:有关对象的极其细微的意象的替代,亦即,有关对象的在场在目睹者心灵中激发的情感的替代”^②。这样,音乐也就增添了更多的不确定性,也因此增强了隐喻价值。

一、以情代物

如前所说,情是音乐最为核心的东西。如果没有了情,音乐就不成其为艺术了。所以,情左右着音乐,当然它事先就已经左右着音乐家了。情因何而生?按照日本学者厨川白村的话来说,就是“苦闷”造成的,所以艺术就成了“苦闷的象征”^③,也就“是将蓄在作家的内心的东西,向外面表现出

① [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第344—345页。

② [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第113页。

③ [日]厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,百花文艺出版社2000年版,第21页。

去”^①。艺术家对生活的体验，一般把它叫作生命体验。既然是生命体验，那就必然是刻骨铭心的，必然是艺术家最有感触的。从世界著名音乐家的著名作品来看，一般来说，有什么样的人生经历，必然就会有什么样的艺术创作。贝多芬耳聋，而有《命运交响曲》；莫扎特历经人生坎坷，而成《费加罗的婚礼》；李斯特人生不顺，始作《鬼火》，等等。所以厨川白村说：“人生的大苦患大苦恼，正如在梦中，欲望便打扮改装着出来似的，在文艺作品上，则身上裹了自然和人生的各种事象而出现。”^②这就是艺术的隐喻。在音乐中，它则是以情感、节奏、旋律、和声、模拟等形式来表现的，这就是音乐的替代，一种特有的隐喻表现。

在音乐中，可以说情囊括了所有的“情”成了一切的出发点，也终将成为一切的终点。就音乐而言，艺术家抓住了情，也就抓住了一切，也就抓住了核心，也就抓住了本质的东西。虽然从表面上看，情似乎是虚无缥缈的，看不见、摸不着的，然而人们一听音乐就能够感受到它，就能够被其感染，就能够醉入其中。这就是情感的魅力，这也就是音乐的魅力。不可抗拒，不可否定，而且人们常常会成为它的“俘虏”，这其中最为关键的是音乐“用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素”^③中，这样，声音便成为乐音，便成为艺术。当然，这种“精神内容”虽然是基于生活、物质的，但它最终是以音乐家认为的“应该有的”样子出现的，也即黑格尔所指出的“音乐的独特任务就在于它把任何内容提供心灵体会，并不是按照这个内容作为一般概念而存在于意识里的样子，也不是按照它作为具体外在形象而原已进入知觉的样子或是已由艺术恰当地表现出来的样子，而是按照它在主体内心世界里的这种活生生的样子”^④，这“样子”即“情物”，也即马克思所说的“按照美的规律来塑造”出来的隐喻意象，所以此物已非彼物，而是心灵之物、情感之物。

因此，音乐所表现出来的生活是音乐家内心的生活，这种生活必然是音乐家刻骨铭心的生命体验或人生经历，当它被表现出来的时候，实际上已经被“艺术化”、“审美化”了，已经成为隐喻的了。那么具体来说，音乐究竟以怎

① [日]厨川白村：《苦闷的象征》，鲁迅译，百花文艺出版社2000年版，第28页。

② 同上书，第27页。

③ [德]黑格尔：《美学》第三卷（上册），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第344页。

④ 同上书，第344—345页。

样的方式来“以情代物”呢？黑格尔也讲得很明白：“音乐不应希求诉诸知觉，而应局限于把内心生活诉诸内心的体会，或是把一种内容中具有实体性的内在的深刻的东西印刻到心灵的深处，或是宁愿把一种内容中的生命和活动表现为某一个别主体的内心生活，从而使这种主体的亲切情感成为音乐所特有的对象（题材）。”^①

二、以情代情

音乐的原本是具体的活生生的生活，但这种生活要成为音乐艺术就需要转化，因为音乐并不能像小说、绘画那样直观地表现它，因此当生活进入音乐家的内心世界以后，就变成了一种抽象的存在了。这种抽象在一种特有的情感氛围下，让人们从中体会其内在的“滋味”，这种“滋味”可能是多个方面的、多种形式的、多个层次的。因此，正因为音乐是情感的，一种特有的情感，所以它能够表现无比宽广的内容，它能够给我们提供的就是隐喻式的意象。因此它实际上是以艺术家内心的情感代替了一般意义上的或者说是生活中的情感，生活被艺术化。因而，从一定意义上讲，音乐所采用的实际上是“以情代情”的隐喻方式。因此，“在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感，灵魂中的一切深浅程度不同的欢乐，喜悦，谐趣，轻浮任性和兴高采烈，一切深浅程度不同的焦躁，烦恼，忧愁，哀伤，痛苦和怅惘等等，乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域”^②。而当这些情感被音乐化以后、喷涌而出的时候，它就已经是一种隐喻的东西了。

从实质上来说，情也是一种物质的存在，只不过这种物质的存在在音乐家那里已经被“软化”、被“情化”。而这种被“软化”、被“情化”的东西就像天空中的云朵，它是按照艺术家的“内在气流”而有规律地运动的，所以音乐实际上是用情来表现情的，是甲情对乙情的某种替代。音乐不像其他艺术那么直接给我们展示的就是意象，它是含蓄的，它其中的情感是渗透在音符的运动中的，它所表现出来的直接就是情感的，即一种艺术化了的情感。它是艺术家对原本物的生活的某种“抽象”，这种抽象在对象进入艺术家的头脑的时候就已

① [德]黑格尔：《美学》第三卷（上册），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第345页。

② 同上。

经形成轮廓，当它进一步清晰以后，就成为符合逻辑的音乐了。这就是为什么又说音乐是“以情代情”的隐喻的原因。

正因为音乐是以情代情的隐喻，所以要形成音乐的隐喻，“只有两种方法：一种是把单纯的内容表现于与它密切联系的那种情感相适合的声音关系；一种是通过伴随着诗而且使诗深化的声音去直接表现知觉和观念的内容在既起同情共鸣而又发生观念的心灵中所能引起的那种情感”^①。也就是说，在情感那里，“观念和思维的对象之间的区别”已经消失，“内容和单纯的内心生活”已经“不可分割地交织在一起”。^②

三、以音乐语言替代自然物象

完整的音乐是由音乐语言组成的，所以说音乐也是符号的艺术。只不过这种符号从大的方面来说，是心灵的符号。音乐符号的核心因素是节奏，一切生活中的感叹或声音，只有当它首先表现出具有一定规律的节奏的时候，它才能成为具有艺术价值的东西。就音乐而言，音乐家只有把感性的材料“消化”在情感中，使其成为一种精神的内容，它才能真正成为具有隐喻价值的艺术。所以黑格尔说：“感叹虽然是音乐的出发点，却只有成为有节律的感叹，才成其为艺术。就这一点来说，比起绘画和诗来，音乐须对它的感性材料进行更高度的艺术调配，然后才能以符合艺术的方式把精神的内容表现出来。”^③

音乐作为一种抽象的艺术，尽管它抽象，但它绝对不可能离开生活，只不过生活已经被音乐家的情感吸收、融化了。在音乐家那里，生活已经变成了节奏、旋律、和声等音乐语言“描述”的东西，它变成了心声——一种灵魂的东西，一种靠听觉及其通感形式才可以感受得到的东西。所以在音乐那里，自然物质的东西被“消解”了，它需要听众在一种感动中、感染中去体会，去联想和想象，去还原。但必定音乐家在创作音乐作品的时候，在音符的空间里渗透了更多的“私己”的东西，而且他对生活有他自己独有的理解，所以当这种“生活”以带有情感的音乐语言表现出来的时候，它就已经是某种隐喻的存在了。因此也可以说，音乐既是最容易接受的一门艺术，也是最难破解的一门艺

① [德]黑格尔：《美学》第三卷（上册），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第347页。

② 同上。

③ 同上书，第346页。

术,其中核心的原因就是它不像其他艺术形式都是以“象”的方式表现出来的,而是以情感的方式表现出来的,或者干脆说,它是以隐喻的方式表现出来的。

尽管音乐以自己特有的语言代替了自然物象,从而实现了对生活的表现,然而它却是实实在在的,是富有内容的,是充实的,它并不像一般不理解或者不懂音乐的人所说的“音乐是空洞的”、“音乐是无谓的呻吟”。其实音乐的情感或者隐喻都是基于生活内容的,是由内容生成的,它并不是“无源之水”或“无本之木”,即使表现出来的看似“纯粹的情感”,也都是充满内容的。对此,黑格尔有精辟分析:“艺术却要求音乐运用和声和乐曲运动去表现原已选定的内容以及这内容所能引起的情感。音乐所表现的内容既然是内心生活本身,即主题和情感的内在意义,而它所用的声音又是在艺术中最不利于造成空间形象的,在感性存在中是随生随灭的,所以音乐凭声音的运动直接渗透到一切心灵运动的内在的发源地。”^①

所以,音乐的逻辑也是非常严密的,即使它是情感的逻辑,它其中的内容也是实实在在的,而非虚无缥缈的东西。否则,“如果音乐缺乏深刻的内容或灵魂深处的表现,结果我们可以一方面只欣赏纯然感性方面的悦耳的声音,而丝毫没有内心感动,另一方面也可以单凭知解力去注意音调的和谐的转变过程所显出的技巧,内心也还是没有受到感动”^②。因此,就音乐这种艺术形式而言,内容就显得尤为重要。音乐就应该是实实在在的东西,是作为某种隐喻的情感表现而不能随性而为,随意而作,否则音乐可就成了真正的空洞无物的东西了。

第三节 转换

转换实际上就是指音乐的转喻问题,这一点,对音乐隐喻而言意义非凡。转喻是对“近邻关系”的一种描述,是对事物的一种指代。从修辞学的角度来说,它是隐喻的基础。一般认为,所不同的是隐喻是“领域映射”,转喻是“领域突出”,当然这还有待进一步研究。隐喻和转喻之间有着千丝万缕的联系。也就是说,转喻的常常就是隐喻的,它常常也采用联想、想象,并具有暗示作用。

① [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第349页。

② 同上。

音乐家之所以也把转喻作为自己创造音乐的重要隐喻方式之一,那是“因为转喻是更基本的意义扩展方式”^①。当然,从修辞学的角度来看,隐喻与转喻的“关联最能说明转喻向隐喻的过渡的过程”^②。但从艺术创作的角度来看,事实上,转喻却是艺术隐喻大家族的另外一种思维方式,它是独立的,这是因为在思维的运作和形成过程中主要是对事物的抽象,因此它也是隐喻的,这一点尤其适合于音乐创作。

一、音乐隐喻的形成必须依靠转换

就一般艺术的形象的表现来说,音乐很难做到,所以音乐只能走抽象的道路。这既是音乐的短板,也是音乐的长处。说它是短板,是因为它大大限制了音乐的表现功能;说它是长处,是因为它又为音乐表现提供了更为宽广的空间。就音乐创作而言,也只有实现转换,才能够形成音乐隐喻,音乐的价值才能够得到有效提升。但应该肯定的是,“这种抽象过程本身就是转喻性的”^③。

从本质上来说,艺术虽然是对客观生活的反映,但“在艺术作品中更为引人注目的有规则的客体世界,是精神定向的创造物”^④。也就是说,艺术中所表现的生活,实际上是已经被艺术家心灵化、抽象化了的,它是艺术家给人们再造的或者说重新构造的一个“实在的世界”。这也就是说,音乐作为一种抽象的时间的艺术,虽然它是抽象的,但它也应该是丰满的、内容充实的,而不应该是纯粹空洞的声音。因此,黑格尔说:“要使音乐充分发挥它的作用,单凭抽象的声音在时间里的运动还不够,还要加上第二个因素,那就是内容,即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所显出的这种内容精华的表现。”^⑤所以音乐就靠声音,也可以说仅仅是靠声音实现对生活转换的,这也是它成为一种隐喻的存在的一个重要原因和途径。

音乐是心灵的艺术、情感的艺术,它是艺术创造主体内心生活的某种外现。

① 刘正光:《论转喻与隐喻的连续体关系》,参见束定芳:《隐喻与转喻研究》,上海外语教育出版社2011年版,第403页。

② 同上。

③ 同上书,第407页。

④ [美]V. C. 奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,中国社会科学出版社1986年版,第22页。

⑤ [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第352页。

在音乐这种艺术形式里,艺术家的生命意识最为强烈。可以说,一部伟大的音乐作品就是艺术家人生重要阶段乃至全部生活的提炼,就是其全部精神的凝聚。所以“音乐用作内容的是主体的内心生活本身,目的不在于把它外化为外在形象和客观存在的作品,而在于把它作为主体的内心生活而显现出来,所以这种表现必须直接为表达一个活的主体服务,这个主体把他自己的全部内心生活摆到作品里去”^①。从生活到心灵,从心灵到作品,从作品到接受者,这就是音乐艺术转换的基本逻辑,也即音乐隐喻实现的基本途径。

二、音乐转换的主要方式

音乐作为一种艺术形式,虽然它有其特殊之处,但一般而言,它的隐喻式转换也和其他艺术没有多大区别,也不外乎是重组、强调、排序、增删、变形之类。

不管如何,构造世界的其中重要的一种方式就是重组,这里面包括了对原有对象的分解和重新组合。具体而言,“一方面,是把整体分解成部分并把类划分为亚种,把复合体析解为性质成分,并找出它们之间的差异;另一方面,是从部分、成员和子集中构造出整体,把性质合并为复合体,并创造出联系”^②,这也照样适用于艺术。也就是说,艺术家在创造艺术作品的时候,首先要对自身积累或体验过的生活进行析解,找出其中最为本质的东西予以深化,并对具体的物象进行归类划分,然后再依据情感和心灵的需要,进行重构,最终创造出一个“有意味的形式”,这“有意味的形式”即是艺术——一个由生活转换为隐喻的存在。其中关键的东西是其内在的联系,这种联系重要的途径之一就是通感。所以,“隐喻式的转换——例如,把味觉的谓词应用于声音——将产生一个双重重组,既诉诸于一个新的应用领域,又把它和旧的应用领域联系起来”^③。音乐就是常常依靠把声音转换为视觉、肤觉、嗅觉、味觉等感觉形式而实现其隐喻表现的。

① [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第353—354页。

② [美]纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社2008年版,第8页。

③ 同上。

因此,音乐比其他艺术更让人着迷,这是“因为音乐使人更接近人,它常常使我们有更多的自我认识”^①。音乐家是伟大的,他们用声音的形式给我们传达生活的美,这是很了不起的,也是别的艺术形式所无法做到的,它让接受者多了一个感受世界的渠道。诚如卢梭所言:“音乐家的一个伟大之处在于,他能描绘不可听的事物,而画家却不能表现不可看的事物。而且,这种仅仅通过运动来展开的艺术的最神奇之处,就是甚至能将音乐塑造成一幅无声的画面。”^②这种转换使音乐成为一门典型的隐喻的艺术,也自然提升了音乐的艺术审美价值。因此,“音乐艺术是一种替代:有关对象的极其细微的意象的替代,亦即,有关对象的在场在目睹者心灵中激发的情感的替代”^③。正是音乐家往往采用转换式艺术隐喻的方式,把不可能变成了可能,从而大大拓宽了我们认识世界、感受世界的渠道。当然,就音乐而言,音乐家必须给我们创造出极为强烈的音乐意象,实现不同感官之间的有效转换,那样音乐的价值和意义才能体现出来。因此,音乐就是靠“强烈”来实现其功能的:“它通过某一感官在我们身上激起某种感觉,这种感觉与通过另一感官所激起的感觉相似,并且,由于只有当印象极为强烈时,这两者的关系才能被感觉到。”^④这便是音乐转换的另外一种方式——强调。

音乐转换的第三种方式就是排序。排序对音乐而言显得尤为重要,因为如果艺术家随意地组织音乐语言,那音符将会是混乱不堪的毫无意义的杂物堆放,当然也就无任何美感可言,因为“秩序既包含着时间的周期,也包含着空间的邻近;音调的标准排序则通过音高和八度音阶来完成。排序是随着情境和对象的变化而变化的。……依据十二音阶标准的感知模式不同于依据八音阶标准的感知模式,音乐的节律则取决于量度标准的划分”^⑤。因此,有效的排序显然能够充分实现音乐家的音乐意图,能够实现从生活到音乐的有效转换,最终形成音乐隐喻。

和其他艺术形式一样,音乐的创造照样离不开对生活材料的增删,这则是

① [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第112页。

② 同上书,第113页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ [美]纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社2008年版,第14页。

实现音乐转换的第四种形式。事实上,就音乐创作而言,“在构造工作中,那些通常被我们接纳为组成部分的重要片段和线索需要大量的补充”^①,唯其如此,音乐才可能成其为真正意义上的音乐。这种补充既可以是直接经验的,也可以是间接材料的。但不管如何,核心目的只有一个,就是实现音乐隐喻的形成。当然,对那些有碍于音乐隐喻形成的多余的东西,则要坚决予以删除,音乐家要敢于忍痛割爱,绝不可以把什么都塞进自己的作品中,这是要切记的。

音乐的转换还有一种形式就是变形。变形能够赋予音乐以全新的面貌。所谓变形,就是音乐家对原有经验过的生活的一种人为改造,使其具备“自己想要的形式”,从而为形成音乐隐喻服务。变形的本质在于“为我所用”,在于使对象成为艺术家情感的隐喻。像勃拉姆斯的音乐变形则始于海顿的同名作品,他为我们创造了不可思议的变化,从而也为我们揭示了一种全新的东西^②,也有效实现了音乐的隐喻,提升了原有音乐的隐喻价值。在这一点上,显然勃拉姆斯比海顿更伟大。

三、音乐转换的主要途径

音乐转换的途径多种多样,但核心问题是这种转换必须为音乐隐喻的形成服务。也就是说,音乐转换的目的就是为了实现音乐隐喻,以便接受者从中得到启迪。音乐转换的途径主要为寻找相邻的近似物将其转换成音乐的符号,从而形成音乐隐喻。

从隐喻的思维流程来看,“隐喻的过程就是通过一种事物来理解和说明另一种事物的过程”^③。这也就是说,隐喻是人特有的一种思维方式,“借助这种思维方式,人们可以通过已知的事物来认识和理解未知的事物,或者重新体验、界定已知的事物”^④。总体而言,隐喻是寻找事物的相似属性,这种相似既可以是客观的,也可以是主观的,还可以是主客互渗的。不管是什么形式的,它最终都要高于现实生活,也就是要达到审美层次或审美的高度,要具有审美蕴藉,这

① [美] 纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社 2008 年版,第 15 页。

② 同上书,第 17 页。

③ 林宝珠:《隐喻的意识形态力》,厦门大学出版社 2012 年版,第 93 页。

④ 同上。

才能被称为艺术。因此，音乐转换的主要途径便是寻找相邻事物间的相似性，从而实现“转化”的目的。

不过需要指出的是，这种隐喻式转换具有任意性和多样性。“在隐喻中，一个本体可以通过不同的喻体来理解和说明，一个喻体也可以用来理解和说明不同的本体。不过这种任意性和多样性要受到事物客观属性的制约。也就是说认知相似性虽然是主观性、意向性的，但是它源于文化经验和生活实践的体悟。隐喻表达本体和喻体之间的认知相似性源于现实，又高于现实。”^①这就给音乐家提出了一个要求，即使自由度极大的音乐创作，也不能“为所欲为”，而应该“守规矩”，它必须是来源于生活的，必须是表现生活的，唯其如此，才是真正意义上的艺术转换，这样形成的艺术隐喻才能够被人们接受和理解，否则的话，艺术就只能“坐冷板凳”了。音乐作为公众的艺术，其隐喻的底线就是必须为人们所认可，必须有它的接受群体。即使俗乐，也不能走低俗的道路，因为低俗是有悖音乐精神的，也是有悖隐喻要求的。因为低俗的东西追求的是感官刺激，而高雅审美的东西则是追求心灵的感应和审美的享受。这也就是说，真正创造音乐的权力在音乐家手里，但这种权力是受到制约的。

除了核心的寻找事物之间的相似性进而取得转换，形成艺术隐喻外，其实艺术转换的途径还可以通过突出、弱化和隐藏事物的某些方面最终实现艺术的隐喻^②，这一点在音乐上表现得尤为明显。

第四节 暗示

暗示作为一种思维方式，是“以不易察觉的手段对别人的心理活动或行为施加影响，使其自发地按施授者的意愿思考或行动”^③。它可以是语言、文字、手势、表情，也可以是声音的。就形象信息而言，它“只能表面地、片面地、含蓄地显示信息内容和信息指向，称为暗示表达和暗示指向。暗示表达分直接暗示和间接暗示两种形式。直接暗示，又叫本体暗示，以事物本体的色彩、线条、声光、气味、力度和指代符号来表达信息的内容和指向，暗示事物的性质、状

① 林宝珠：《隐喻的意识形态力》，厦门大学出版社2012年版，第95页。

② 同上书，第109页。

③ 田运主编：《思维词典》，浙江教育出版社1996年版，第618页。

态、属性、特征；间接暗示，也叫客体暗示，以与本体事物相关的客体事物的信息内容和信息指向引喻导向本体事物的信息内容和信息指向”^①。

一、暗示是艺术隐喻的主要手段之一

艺术的隐喻是一种反向思维运动。隐喻的原本意义产生在原始先民那里，他们由于抽象能力所限和掌握词汇的限制，自然界和社会上的诸多事物无法得到有效表达，因此他们便创造了一种隐喻式的表达方式，即用自己掌握、熟悉和已经命名的事物来表达不可知的事物，这使得他们的表达能力大大增强，表达范围大大拓展，从而把不可能变成了可能，把未知变成了已知，把不明白的事物明明白白地表达（述）了出来。然而人类的思维发展到今天，语言高度发达，它已经足以表达大千世界的万事万物。而艺术发展到今天，已经不是艺术家要把不明白的想说明白的问题了，而是艺术家力图以更具隐喻价值的艺术形式来把过于明白、本来简单的事物“要复杂化”、“要隐喻化”，它就是要人们三思才能得其解。这就是艺术，如果按照亚里士多德的话来说，就是要“把谎话说得圆”。

如何才能“把谎话说得圆”呢？又怎么能够让人理解呢？这就要求艺术家必须在创造艺术作品的时候给接受者留下某种契机、某些关节。这样，艺术隐喻就变得可以理解了，因为艺术家给了接受者诸多暗示。当然，艺术的暗示是形象的产物。艺术靠形象说话。就形象的基本构成和基本运动方向来看，它实际上由直接暗示和间接暗示控制着。因此，暗示就成为艺术创造中的必然因素。我们甚至可以毫不夸张地说，任何艺术都离不开暗示这种思维形式。因此，依靠暗示我们就能对音乐做出较为精准的理解。

音乐作为一种运动的活体，它犹如人的身体一样，它在运动过程中就表现出多层隐喻意义。因此，“‘每一个运动既是运动，也是对运动意识’。正常的人类行为是‘一种渐进的、不连续的结构化和重新构造运动’，它不断地从一种姿态过渡到另一种姿态，每一后来的姿态都整合了先前的姿态，取消了其孤立的‘位置或意义’，但是所有的姿态都完美地连贯起来，构成了一种其每一环节都内在地相互关联的整体”^②。音乐作为人身体之灵魂发出的暗示性信号，它一

① 田运主编：《思维词典》，浙江教育出版社1996年版，第618页。

② 张尧均：《隐喻的身体——梅洛-庞蒂身体现象学研究》，中国美术学院出版社2006年版，第26页。

方面给人们展示着社会人生的面貌，一方面又给人们透露出艺术家心灵深处的某些东西。在一种人的灵魂的运动的支配下，音乐依靠暗示让人们去感受生活，感受人生，感受灵魂，“音乐是悲伤的”之言说本身就是一种暗示。

虽然表面上人们听到的音乐好像是艺术家不经意的产物，然而事实上它也是经过了“十月怀胎”的，不仅经历了一个漫长的过程，而且往往会经历一个痛苦的过程，因为他要赋予音乐以特有的隐喻价值，他必须让它给接受者暗示性地传达什么，而不能无所作为。要想有所作为，就要付出代价。一部好的作品往往都是艺术家呕心沥血的产物，更是艺术家给人们的某种新颖而独到的新发现的暗示。也就是说，“将心灵的‘内在形象’转化为一种艺术的‘外在形象’是一个相当艰难的过程，只有高超的艺术家，真正把握艺术媒介本身的特性，才能真切地将‘内在心灵形象’转化为‘外在的艺术形象’”^①，而这内在形象向外在形象转化的过程，实际上也就是隐喻暗示形成的过程。

二、音乐暗示的主要方式

事实上，世界上万事万物之间都存在着某种内在联系，因此它们之间也就自然而然地构成了某种互相暗示的关系。艺术家为了表达特有的情感和自己选定的思想内容，也常常以自己掌握的艺术样式暗示自己的喜怒哀乐和对生活的真善美、假恶丑的评价。具体到音乐上来说，其暗示的主要方式有建立关系、身体、唱词、乐器调配等。

任何隐喻的形成，都离不开事物之间内在关系的建立。这种关系，既可以是自然界事物之间自然形成的某种关系，也可以是后天人们赋予它们之间的某种关系。这后一种关系则往往是艺术创造中艺术家所联想和想象而成的某种关系。从隐喻的产生来看，就不难发现这一点。隐喻作为人类思维和语言贫乏的一种“无奈”的选择，恰好也是一种当时最为智慧的思维方式，其原因是“于原始人而言，由于其抽象思维能力仍是不发达的，因而事物通过其感觉器官反应到人本身时，是感性的，具体的，没有经过抽象思维。但这种印象已经不再是纯粹的具体印象了，因为在这种印象中包含了人自身的感觉积累与想象经验的成分，已经是诗性思维的结果了。很显然，在当时的那种思维状况下，这种

① 李咏吟：《创作解释学》，广西师范大学出版社2004年版，第91页。

印象如果要形成交流和表达就必定具有鲜明、常用同时也是必要的思维表达方式,这个鲜明、常用的方式就是隐喻。”^①也就是说,隐喻这种思维方式对原始人而言,虽然是一种“无奈”的选择,但显然他们已经知道事物之间的联系了,他们发现了事物之间存在着某种暗示关系,断定甲事物可以替代乙事物,来达到他们想说明的问题或想要表达的思想,于是隐喻就形成了。最原始的歌曲实际上就是这样被创造出来的。当时人们的语言极其有限,只能采用某种暗示的方式表达情感,先是在生活中,后来就表现在音乐等艺术中了,这种暗示起到了传情达意的作用,有效促进了人们之间的情感和信息交流。

关系的核心就是形成隐喻最基本的东西——相似性。任何一样东西都可以成为别的东西的暗示。所以,“有隐喻就一定有相似性”^②,“因为既然是一个隐喻,其相似性就一定存在”^③。音乐靠声音获得隐喻的相似,用甲事物暗示乙事物或状况,从而揭示事态的发展或人的某种心理感受,这是在生命体验中艺术家从事物的联系中体验出来的。所以,“只有在文化的相关物中,才能确保所指——如小号暗示力量——这有些类似语言的隐喻”^④。由于音乐是声音的艺术,是时间的艺术,所以音乐中往往包含了更为丰富的内涵,这就需要对其中的暗示性隐喻认真体会。如小号暗示着力量,小提琴往往暗示优雅,大提琴暗示沉闷、雄浑等等。虽然这些甲乙事物间表面看来并无什么联系,也好像没有什么相似性,但艺术家可以根据惯例赋予它们之间以联系而构成某种相似性,然后“主体的意向可以通过相似性把具有某种相似的不同的事物与观念结合在一起”^⑤,这样,隐喻式暗示就形成了。

第五节 可体验性

从一般意义上来说,音乐是情感的。音乐作品最主要的特性就是表现情感,

① 朱全国:《文学隐喻研究》,中国社会科学出版社2011年版,第52页。

② 同上书,第103页。

③ 同上书,第104页。

④ [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第129页。

⑤ 朱全国:《文学隐喻研究》,中国社会科学出版社2011年版,第104页。

而且这种情感并非是一般意义上的日常情感，它是一种特殊情感，一种艺术情感，一种隐喻的情感。它不仅仅具备一般情感的感染力，而且它给人的是一种来源于生活又高于生活的审美的感染。更为重要的是，它的内部充满着思想——一种能够让人感受的思想，因而它是可体验的。

一、音乐情感不同于日常情感

要问音乐的感染力有多强，要问音乐的隐喻有多丰富、多深刻，只有懂音乐的人才能感受到，只有创造音乐的人也许才能说清楚。在音乐身上，充满着辩证法。它是一种高高在上的艺术、形而上的艺术，因为它是以抽象的方式、隐喻的方式表现生活的；它又是一种最接地气的艺术、形而下的艺术，因为又是以联想、想象创造意象的方式表现的，它就存在于普天大众之间。“音乐不仅使大海为之翻腾、火焰为之升腾、江海为之滔滔、大雨为之滂沱、河流为之泛滥，而且，它还描绘了凄清可怖的荒漠、落日余晖中的地墙、暴风雨的渐息、清澈宁静的天空，从管弦乐队飘来森林中万物复苏的清新的气息。音乐不直接表现这些事物，但它会在灵魂中激起亲眼目睹这些景物时的同样的情感。”^①

“情感是人对客观事物与人的需要之间所存在的关系的反映，即人对客观事物是否符合人的需要而产生的体验。”^②也就是说，情感作为一种体验，它是内在的，是每个人所独有的，而且这种体验是有目的的，它体现了人的某种需要。日常生活可能也会激起人们情感的涟漪，然而它往往却是人的某种被动体验，是不经意的，是零散的和印象式的，一般并不具有普遍意义。而这样的生活情感要想上升为艺术情感，就必须是“作家感动过、体验过，与之发生过情感关系的生活”^③，唯其如此，它才有可能被艺术家选作艺术表现的对象。当然，这种生活必须是刻骨铭心的、被深深打动的或者强烈震撼了艺术家灵魂的，这样，艺术家才会产生“反映和表现它的冲动”^④。

于是，艺术家带着某种体验进入了艺术构思和创造的环节，他要创造艺术

① [法] 让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社 2003 年版，第 113—114 页。

② 彭立勋：《美感心理研究》，湖南人民出版社 1985 年版，第 183 页。

③ 同上书，第 188 页。

④ 同上。

形象,他要赋予艺术以思想,因此,“无论是美的欣赏还是艺术创作,对自然景物的感知和想象,总是和主观方面的情绪与情感反应互相交织、互相作用的。一方面,对自然景物的感知、想象会引起一定的情绪和情感活动;另一方面,主观方面的情绪和情感活动又会影响和支配对自然景物的感知和想象”^①。进入创作环节以后,艺术家还要对生活进行梳理、选择、增删甚至变形等过程,达到对生活的重新建构,这种建构过程,是艺术家对生活的进一步体验过程,他会饱含感情地去看对象,并会将自己的情感浓浓地、深深地渗透其中,让自己的情感浸透对象,从而使对象成为“人化”的对象、成为审美的对象,然后他把这种体验交给接受者,让接受者去感受、去品味,因此,艺术品实际上就成为一种隐喻的存在,一种传达隐喻价值的媒介。

这样,音乐被交到了听众那里,于是,“音乐强烈地唤起情感的反应。这种产生于听众的镜像般的感受,通过动机、渴望以及常常伴随着它们的行动的需要展露出来。听众可以反省其平时无法反省的情感体验,因此,他对音乐有了新的理解。音乐的力量常常存在于它作用于我们情感的方式中,而非存在于它作用于我们思想的效果中”^②。这种力量具有不可言传性,它是一种模糊的感受,一种隐喻的感受,一种说不清的冲击力。音乐以特有的隐喻的方式影响着人的情感,让人感动,让人激愤,让人高昂,让人沉思,这些都源于其隐喻的本性。

二、音乐作为一种可体验的艺术

音乐既是一种抽象的艺术,也是一种形象的艺术。它是以特有的语言给我们描绘生活的。它依靠节奏、声调、乐汇、音色、音调和音域等声音方式让我们去体验其中的隐喻内涵,让我们有了感受它、理解它的可能。同时又因为它是在一定时间段内运动的,所以我們也可以在一种乐音审美的运动中去感受它,去体验它。

音乐具有无限的时空拓展性。从时间的角度看,它可以是几分钟甚或几十秒钟一个乐段,然而在很短的时间内虽然演唱(奏)完成了对它的表现,但它仍然会“余音绕梁”,犹如淙淙溪流一般,一直流向远方。它引领着我们,从哗

① 彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年版,第184页。

② [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第228—229页。

哗的水声，到汨汨的水声，到淙淙的水声，到唰唰的水声……让我们在一种联想和想象中去感受、去体验流水所隐喻的内涵；它或者由空间的一个点，然后到一个面，一直向我们走来。因此，人们“可能这样形容莫扎特的小提琴与中提琴的交响协奏曲（K364）第一乐章的开始处：独奏者如同归巢的鸽子，它们首先被感知为远方的小黑点，随后越来越近，振翅回到巢内”^①，这也许就是“音乐是悲伤的”的隐喻。

“音乐的现象其实就是思维的现象。”^②和其他艺术一样，音乐虽然来源于现实生活，但它首先要求艺术家要有敏锐的感受力，同时还需具备音乐方面的禀赋和特长，在此基础上才能进行音乐创作，也就是对现实生活进行有意蕴的再造，让其成为一种耐人寻味的、可体验的存在，这样，音乐才能成为一种隐喻的存在，一种深刻的存在。它甚至能够无限“膨胀”。在它面前，一切都好像要被吞噬了一样，一切都好像不存在，一切都好像丧失了自我，它的魅力和能量以至达到极限。因而，艺术家“所要表达的东西是隐藏着的巨大，也就是深度”^③，而越是具有深度的东西，越是耐人寻味，越是具有可体验价值。

任何艺术，都应该是整体的存在，其内部细节之间充满着关联，它们共同组成一个集团，循着自己（实为艺术家）的逻辑去展开“叙说”，一步一步给接受者展示其隐喻，音乐也不例外。就音乐而言，只要其具有深刻的意蕴，就自然能够勾起接受者的回味体验，这种回味体验甚至常常是不自觉的，是潜意识的，因为接受者在美妙的音乐面前已经“丧失了自我”，已经“身不由己”，他被音乐强烈的感染力深深吸引。在音乐面前“自我的丧失”，是一种完美的境界，是一种绝妙的感受与体验，所以音乐便被现代医学家用来疗治人的心理疾病，甚至被农场主用来作为奶牛催奶的特效方法。可见，音乐不仅可以体验，而且还可以在体验中把人们从某种困境中解救出来。艺术家徜徉在自己对世界的重构与创造中，接受者则漫步在艺术家所创造的艺术“幻觉”中，于是，世

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 127 页。

② [俄] 伊戈尔·斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，姜蕾译，上海音乐学院出版社 2008 年版，第 21 页。

③ [法] 加斯东·巴什拉：《空间的诗学》，张逸婧译，上海译文出版社 2009 年版，第 202 页。

界达到了和谐,创伤得到了熨平,一切都变得理想和美好,这就是艺术,伟大的艺术!艺术家给我们虚构了一个并不存在的世界,接受者宁肯相信它是真实的,而且会对它津津乐道,这就是艺术,一种极为美妙的“欺骗术”,然而它是真正意义上的美的存在,是值得我们信赖的朋友,甚至是值得人们托付的“爱人”。

三、音乐隐喻体验的主要途径

音乐作为抽象的艺术,它的乐声直接具有知觉的性质,对它的解读,主要靠人们现场的体验。体验的途径可以说是多种多样,既可以从“动力”的角度去体验,也可以从曲调的层面去体验,还可以从视觉意象的视角去体验。

知觉是物质对象在人脑中的整体性的直接反映,是比感觉更进一步的感性认识形式,它反映的是对象的各方面的属性及其相互关系构成的整体。所以对音乐的知觉体验,当然也是指对音乐整体的体验。接受者对音乐的听觉感受和体验,阿恩海姆把它称为是“音乐的听觉动力”^①。就音乐而言,“动力”是指演奏的强度,但它让接受者在一种隐喻式想象中获得了对乐音的审美体验。音乐作为“从某种能量当中产生的活动”^②,它始终在向人们“描述着”什么。“音调则永远是时间之中的事件,这就构成了音乐的一种原初的动力矢量。一个持续存在的乐音,听上去不像一个静态整体的持续存在,而像一个正在行进中的事件。”^③音乐的持续具有故事性,它是在向人们诉说着什么,它需要我们全神贯注地去感知,去体验,让人们体验它“具体化的力”^④。音乐一定在向人们诉说着什么,但它是把音乐家的内在情感和更多复杂的东西都融化在了音符和旋律中了,它是以隐喻的、运动的方式表现的。它由一个个单独的音在空间里有序地运动着,当一个音滑向另一个音的时候,运动就产生了,轨迹就形成了。这持续的运动,一直到音乐结束,它最终形成了一个整体,所以接受者往往就在一种体验中感受到了音乐的这种带有明显方向的同时性整体的隐喻价值。听觉告

① [美]鲁·阿恩海姆:《艺术心理学新论》,郭小平、翟灿译,商务印书馆1996年版,第295页。

② 同上书,第296页。

③ 同上书,第296—297页。

④ 同上书,第297页。

诉人们,“音乐的元素是事件”^①。音乐的这种运动是永远的,无止歇的,直到音乐终结,“一个旋律中的乐音,作为一个小小的衍生者,从一个音高转到另一个音高;即使它在一个地方停止不动时,声音仍然是连续的活动”^②。即使无调性音乐也是这样的,这需要接受者认真去体验。音乐的运动有其特殊的隐喻内涵,一般而言,“向上的运动包含着对重力的克服,或从地面获得了解脱;向下的运动被体会成屈服于地心引力的吸引,或是一种被动的放任”^③,而“上行到音阶上方的任一处,都包含了从重力中胜利地获得了解放的涵义”^④。

其实,音乐家在创作音乐作品的时候,就已经考虑好了他究竟运用何种隐喻方式去让接受者体验他所要表现的情感和思想。所以曲调就成为我们体验音乐隐喻的另外一条途径。依照常规来说,“人们只要按照动力的原理去描述音乐活动,就能够理解我们在大小调式里感知的音乐活动如何相应于两种不同的心境,即一者被描述为朝气蓬勃和强有力的,另一个被描述为悲伤或忧郁的。悲伤的动力体验,是被动的放任状态、屈服于重力的牵引、缺乏生活所要求的奋斗能力。这种知觉的一致是如此令人信服,并且如此自发地为人们所意识,以致没有必要设想,需要像学习一种外语一样去学习声音与意义之间的关系”^⑤。这种大小调的隐喻方式是音乐这门艺术所特有的,也是它表现思想和情感特有的优势。当然,对其中更为仔细的思想内涵和细腻情感的隐喻,还要靠我们认真去体会才能获得其真谛。当然,就大的方面来说,“在小调本身当中,人们听到了悲伤;这是说,音乐本身是悲伤的,它的声音响起来是悲伤的”^⑥,它是人们容易体会到的。

音乐虽然是时间运动的艺术,然而切不可忘记,“任何一音乐结构的概念,都必须具有一视觉意象的性质”^⑦。所有的艺术都是相通的,其创造手法也是可以互鉴的,很难看到用一种方法创造出来的艺术作品。因此,音乐也常常会借

① [美]鲁·阿恩海姆:《艺术心理学新论》,郭小平、翟灿译,商务印书馆1996年版,第297页。

② 同上。

③ 同上书,第300页。

④ 同上。

⑤ 同上书,第305—306页。

⑥ 同上书,第306页。

⑦ 同上书,第311—312页。

鉴绘画、舞蹈等艺术的表现手法，来实现其通感的隐喻。这就要求人们在欣赏音乐作品的时候，要注意以通感的方式去体验其中的意境。譬如舒曼的《梦幻曲》，在音阶滑动中表现了对“梦幻”永无止境的探索；巴尔托克第六弦乐四重奏的开始部分，表现的是一种缓慢、忧郁的情感，等等。^①

^① [美] 鲁·阿恩海姆：《艺术心理学新论》，郭小平、翟灿译，商务印书馆 1996 年版，第 308—311 页。

第五章 音乐隐喻的表现方式

不言而喻，音乐是最具感染力的艺术形式之一，作为听觉艺术，其内在性（即隐喻式思维）^①的特征是十分明显的。隐喻的声音不同于一般的声音，“它仅限定在艺术的范围内，只作为一种艺术交往而存在。任何音乐中的声音，它本身绝不会有确定的含义，它们是非语义性的”^②。也就是说，音乐的感性材料是声音，而这声音和人的感觉、知觉、情感密不可分，它的隐喻价值也就体现在这声音中。除了作为主体的人的情感外，就音乐本体而言，其隐喻的表现方式主要体现在节奏、旋律、和声、模仿等方面。

第一节 节奏

一、节奏和隐喻的关联

什么是音乐节奏？鲁迅先生认为，原始先民的“杭育杭育”就是最早的音乐节奏。音乐作为最富于情感的艺术，它“是以人为中心的”^③。而人的生活、工作、学习等也都充满了节奏性，音乐的节奏实际上就是从这些自然的节奏演变而来的。但从根本上来说，自然的节奏源于人的生理和情感需要，因此，音乐就成了最富于情感表现的艺术。音乐靠节奏激荡人的性情，也就是笛卡尔所说的“使人愉悦，并激发起我们的各种情感”^④。节奏具有临场性，也就是说，它是

① 参见〔美〕雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店1984年版，第220页。

② 张前、王次炤：《音乐美学基础》，人民音乐出版社1992年版，第25页。

③ 〔比〕贝尔纳·福克鲁尔：《音乐和现代个体的诞生》，载〔法〕茨维坦·托多洛夫、罗贝尔·勒格罗、〔比〕贝尔纳·福克鲁尔：《个体在艺术中的诞生》，鲁京明译，中国人民大学出版社2007年版，第26页。

④ 同上书，第29页。

因演奏而表现出来的,因此,节奏“是声音的临时性关系”^①。

当然,实际上,自然界一切都是有节奏的。诸如太阳的早升晚落、气候的冷暖变化、山川河流的起伏有致、月亮的圆缺交替,甚至人的一日三餐、情感起伏、服饰搭配等,也都是某种节奏的表现。如果世界没有了节奏,那该是一种什么样的状况,不敢想象。可见,一切都离不开节奏,一切都必须依靠节奏,没有节奏,一切就会变得混乱不堪,那么这个世界也就不会存在。我们的祖先深深地体会到了这一点,千百年来,他们不仅尊重节奏,而且运用节奏、开发节奏、美化节奏,于是创造了来源于日常生活节奏而又高于日常生活节奏的具有审美价值的音乐节奏,因为其特征的鲜明性,因而节奏实际上演变成了音乐的代名词和本质之一。不仅如此,音乐家们在创造的积累中、在不断的研究中,他们还发现了节奏内在的隐喻价值,于是,音乐之节奏亦成为一种隐喻的存在,一种让人在直接的感受中觉悟出其他内涵与价值的东西。人们因此而陶醉,人们因此而崇拜,人们因此而幻想,人们因此而超越。可以毫不夸张地说,一部伟大的、饱含隐喻价值的音乐作品,它对人类的贡献和影响丝毫不亚于一项伟大的科学发明。

音乐节奏是隐喻的,还因为音乐在节奏中让人产生联想和想象。在西方,早在中世纪,就将音乐归入了科学门类。之所以如此,是因为音乐本身的节奏是从数学演变而来的,“即它是一种以数和比例为基础的特别艺术”^②。音乐靠音程给人们表现“隐藏的秩序”^③。音乐追求的是天体的和谐,尤其是现代音乐,把音乐节奏的隐喻价值发挥到了前所未有的高度,“它开始模仿内心的感觉,这些被音乐唤起的情感使听众陶醉和心驰神往”^④。它以节奏和数给我们象征着一种永恒。音乐内部的秩序——节奏,确保了音乐的和谐,也确保了音乐隐喻的实现。

二、节奏作为生命的象征

总体来说,节奏是音乐中最重要的表现手段和构成要素之一,是乐音在时

① [美]F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯:《艺术导论》,包慧怡、黄少婷译,上海社会科学院出版社2011年版,第259页。

② [比]贝尔纳·福克鲁尔:《音乐和现代个体的诞生》,载[法]茨维坦·托多洛夫、罗贝尔·勒格罗、[比]贝尔纳·福克鲁尔:《个体在艺术中的诞生》,鲁京明译,中国人民大学出版社2007年版,第32页。

③ 同上。

④ 同上书,第29—30页。

间组织上的总体特征。节奏的概念很宽泛。从宏观的角度看,它是音乐的“进行”,“这个概念包括了音乐中各种各样的运动形态,既有轻重缓急,也有松散与紧凑;具体些说,节奏包括节拍和速度这两个概念,前者是指音乐规律性的强弱交替和运动,即拍点的组合,后者是指这种律动的速率”^①。从实质上来说,音乐就是节奏的艺术,音乐永远也离不开节奏,节奏是音乐的重要生命线之一,也是其艺术价值的重要体现,更是艺术家实现其隐喻所向的核心因素。

从节奏的内涵来看,节奏就是生命与情感活力的一种象征,因为“意义的源泉总是被规定为一种生命的活动,一个活生生的存在的活动和活力(ebendigkeit)”^②,因此也可以说,节奏就是生命。以此看来,节奏与生命、情感的关系便是一种隐喻关系。音乐的节奏可以说只是音乐家“思维着的存在”,也可以说是隐喻的存在,它必须通过接受者的接受才能使其转变为“某物”的存在。

音乐来自于生活,生活中充满着节奏。如前所述,日常生活的节奏并不是音乐,所以音乐是将日常生活中的节奏有序化、简化和审美化了。也就是说,音乐的节奏实际上是被完全心灵化了的一种审美的存在。心灵的节奏作为一种被抽象化了的实在,它既是此在的实际,也是虚化的存在。这种心灵化的结果,使得音乐的节奏表现出一定意义上的神秘性,使得音乐的隐喻内在具有只可意会不可言传的某种性质。

生命在于运动,音乐也不例外。但节奏并不等于节拍,节奏是一种内在的东西,生命的东西,节拍只是一种单纯形式的东西。“声音运动的规律需要有稳定的度量标准:节拍。这是一种纯物质要素,依靠它构成节奏,这是一种形式要素。换句话说,节拍解决如何把音乐单位分割为相等部分的问题,而节奏解决特定单位拍中各相等部分的时值组合问题。”^③因此,从实质上来说,节奏是离不开节拍的。在音乐中,节奏是非自然的规律,只依据艺术家的艺术意向而变化,因而它更能体现音乐的本质,形成音乐隐喻。这是因为它往往是创新的,

① 施旭升主编:《中外艺术关键词》(上卷),凤凰出版传媒集团江苏人民出版社2009年版,第104页。

② [法]雅克·德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第10页。

③ [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版,第22页。

是意向性的,因而,“节奏的创新为我们带来惊奇,变幻出我们意想不到的东西”^①,即隐喻的东西。

当然,话说回来,节奏和节拍是一种相互依存的关系,如果没有了节奏,节拍就会变成一种机械的存在和简单的时间分割;而如果节奏失去了节拍,节奏就只能是一种不规则的堆积,它就会失去意义,也就无法实现音乐的隐喻价值。

三、节奏隐喻体现在时间中

音乐是时间的艺术,所以其他一切元素都离不开时间这个基本的东西。那么,单元时间内的艺术节奏也就成就了音乐隐喻的形成。

音乐作为一种体验、一种直觉,一种按照“内在的尺度”创造的基于一定时间的艺术,它按照相似性替代、对比性的强调形成隐喻,这就使它的节奏具有了更多可回味的价值,给人以更多的联想、想象和畅怀的空间。因此,“音乐创作是基于时间之上的一种特有的音乐体验,是各种直觉和多种可能性的内在复合体,而音乐作品只是这种音乐时间体验的功能性实现”^②。而直觉是艺术家不经过逻辑概念判断推理直达事物本质的一种感受或一种思维能力,在音乐也许更多地应该是某种体验,这种体验也许更多的是私己的东西,因而它也自然是隐喻的、深刻的、耐人寻味的。

对时间的感受,不同的人会有所差异。这更多的是情感或情绪对人心理上造成的影响,使人觉得时间有时过得很快,有时过得很慢,以至于让人感觉到有的时间是需要“抢”的,有的时间却是需要“打发”的,这是人在不同感受下的某种心理状况的外现。这种节奏的缓急张弛往往是音乐家所赋予的,是音乐家“有感而发”的,其目的是要让音乐“告诉人们什么”,这需要告诉人们的“什么”便是音乐的隐喻所在。由此看来,“人们对时间的感受会因为个人性情以及具体事件对主观意识的影响存在差别而有所不同。人的一生交织七情六欲,渴望、乏味、烦恼、高兴、苦痛,所有这些情感状态都会对人心理的时间历程产生不同影响,使具体的人生阶段有时时光飞逝,有时度日如年(这是一种特殊的节拍)。而这些心理时间必须和客观的时间感受——即现实时间相结合,才

① [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版,第22页。

② 同上书,第23页。

能体现其速度的快慢,而这种结合是否为有意识的行为倒尚在其次(现实时间固定不变,对应节拍,但心理时间经常变化,对应节奏)”^①。就节奏而言,音乐应该是一种心理时间,也就是“人造的时间”。这种时间一经表现出来,它就是隐喻的了,因为它是人内心情势的某种表现,是一种替代形式。它以音乐节奏的方式给人描绘人的内心起伏变化,成为一种“有意味的形式”,带有明显的“前倾形相”^②,也就是具有明显的意图倾向。

从节奏的角度来看,音乐的时间概念具有其特殊性,当然这也主要是因为音乐的时间是一种“内化的时间”,具有明显的“被给予”的性质,所以它的特殊性的根本就表现为隐喻,因而,“它的产生和发展既游离于心理时间之外,又和心理时间并行”^③。也就是说,音乐一方面要遵循音乐家“既定的”客观时间(当然这不是绝对的,只是一种相对的时间),但更多地可能要出于音乐隐喻的需要,按照音乐家“内在的尺度”的要求来规划时间,这也更能体现音乐作为“自由的艺术”的特点。

第二节 旋律

一、旋律是情感的外现

旋律也叫曲调,是由时值与音高两方面的要素构成的,这些要素又产生出不同的节奏型和旋律线,因而,它实际上是组织在一起的音的线条,它在音乐作品中居于最为重要的地位。“旋律是由一系列不同音高(也可以是相同的)的音以特定的高低关系和节奏关系联系起来的一种音的序列。旋律对于人的听觉感观来说相当于视觉感观中的线条的概念。旋律是体现音乐作品的思想感情的主要元素

① [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版,第23—24页。

② [英]巴克森德尔:《意图的模式》,曹意强、严军、严善鐸译,中国美术学院出版社1997年版,第50页。

③ [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版,第24页。

之一。”^①因此,旋律犹如山脉,蜿蜒连绵;旋律犹如河流,曲折回环;旋律犹如星辰日月,相伴斗转。旋律是情感的,旋律是诗意的,旋律是隐喻的。

旋律就是“一组连续演奏的音符,这组音符具有可感知的形态,或具有可感知的开端、发展和结束”^②。旋律的主要因素是音高(即各种不同高低的声音),同时它还包括了节奏。音高往往与情感密切相关。作为情感艺术的音乐,虽然节奏的支撑是必不可少的,但旋律的意义尤为重要。旋律往往是情感的外观,也是音乐隐喻的主要体现。

按照厨川白村所说的艺术是“苦闷的象征”^③,作为艺术,我们当然也可以说音乐是“苦闷的象征”。这应该是一个合乎一般逻辑的推断,它一方面道出了音乐的本质,一方面也避免了西方理论家关于“音乐是悲伤的”之喋喋不休争论所带来的烦恼。这里,“苦闷”似乎更为准确。音乐是艺术家人生经验或内心感受的一种表现,它或舒缓,或急促,或高亢,或低沉,或热情欢快,或奔放豪迈,或阴柔哀婉,或悲伤低沉,等等。不管是哪一种旋律,它都应该是某种情感的表现。“悲伤”只是从一个侧面对音乐的关照,而并非对音乐的全部理解。因此,“苦闷”的意义就在于它是对艺术全面的关照,也是对音乐作为情感的艺术的一种更为恰当的表述,更是对音乐作为隐喻的艺术的一个理性化描述。

二、旋律体现音乐家的“意指”

从以上分析来看,有理由相信,旋律体现的是音乐家的“意指”,即一种隐喻的表现。音乐创作作为艺术行为或艺术活动的最主要环节,它看重的是形式之下的“意味”,看重的是一种模式或规律下的“意图”,这样,音乐就把“情感现实”变成了一种经过心理调整的情感现实,即一种隐喻的现实,因而听众所听到的音乐就已经是隐喻的和具有美感价值的乐音了。所以,古今中外的音乐家都非常看重音乐旋律的价值和作用,因此他们在艺术创作过程中非常注重

① 施旭升主编:《中外艺术关键词》(上卷),凤凰出版传媒集团江苏人民出版社2009年版,第104—105页。

② [美]F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯:《艺术导论》,包慧怡、黄少婷译,上海社会科学院出版社2011年版,第260页。

③ [日]厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,百花文艺出版社2000年版,第21页。

旋律的创造，因为他们明白旋律是音乐的生命。从中世纪、文艺复兴时期的音乐家，一直到巴赫和莫扎特等音乐家，无一不重视旋律及其隐喻价值的挖掘。

音乐靠旋律传达真理，旋律靠隐喻扩展真理。作为音乐的语言的旋律，它既是可释义的，也是不可释义的，这也是之所以说音乐的旋律具有隐喻性的一个重要原因。西方传统修辞隐喻观之“隐喻成立的条件必须是它具有可释义性”^①，显然是有局限性的。西方理论家并没有关注到艺术的“意会”性质，只是一味地关注艺术的符号特征和艺术的可解读性质，这显然是对艺术的肢解或误读。艺术的旋律并不是具体而又简单的语言符号，它是心灵的符号，它往往能给我们表现出文字无法表达的隐喻的东西。因此，音乐的隐喻并不是可以简单释义的。

恰恰相反，音乐以其特殊的旋律来给我们表现情感，或者说是隐喻情感。“音乐并没有为我们留下语词，我们总觉得文字的描述不充分，这些描述只是我们所要寻找的东西的近似物。唯一凑合用来解释音乐的只能是隐喻，因为只有隐喻可以涉及那种音乐表现的普遍通行的真理。”^②因此，音乐的隐喻并不在于其可释义性，而更重要的在于其意会性。所以，音乐的隐喻“是超出文字描述之外的东西的方法”^③。因此可以说，音乐的表现远远大于一般艺术符号表现的范围和深度。

音乐旋律就是要给人们以某种深刻的东西，一种余音绕梁的体验，一种只可意会不可言传的感受，正因此，才能说音乐是隐喻的。按照现象学的观点，音乐既是时间的艺术，也是空间的艺术，在时空的无限生命过程中，音乐靠旋律给人们展示着它无限的情感描述，一种隐喻的描述。因此，“音乐的描述，当它不是隐喻的时候，将是乏味而不适当的”^④。由此可见，隐喻对于音乐而言，是多么的重要。从某种意义上来说，音乐的意义具有无限的深广性，它往往比语言更令人遐想，它往往给我们传递语言“范围之外的意义”^⑤，也即隐喻地传达意义，从而使人们在似乎明白中感觉到永远的不满足，使人们在似乎可知中感受到其更多的不可知。

① [美] 斯蒂芬·戴维斯：《音乐的意义与表现》，宋瑾、柯杨等译，湖南文艺出版社 2007 年版，第 133 页。

② 同上书，第 134 页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

三、驾驭旋律是一种天赋

当然，事实上，并不是所有喜欢音乐的人都能够有效乃至充分驾驭旋律，这主要是旋律本身就是隐喻的，非一般人能够感悟，也因为旋律是实现音乐隐喻的一条有效途径，非一般人能够运用。

应该说，“驾驭旋律的能力是一种天赋”^①，这一点，被历史上众多伟大音乐家的创作实践所证实。“贝多芬的例子就能很好地说明这一点。作为历史上最伟大的音乐家之一，贝多芬倾尽一生的精力想要弥补他在旋律上由于听觉丧失而造成的缺憾。但正因为两耳失聪，这位万人敬仰的音乐家却在旋律上达到了与众不同的造诣，失聪带给他的阻力有多大，他的独到之处就有多高，正如一个失明的人在漫漫漆黑的世界中练就了超常敏锐的听觉。”^②由此看来，贝多芬两耳失聪并没有影响他音乐的创造力，并没有影响他对音乐旋律的掌控能力，也没有影响他以旋律来实现音乐的隐喻价值的直觉能力。因此，对旋律的掌握和驾驭作为一种天赋并不是一般人所能具备的。

当然，对旋律真正意义上的把握则是“境生象外”的，也就是在一种看似不经意或者看似“无”中见旋律，从而使创造者内在的“意图”得到充分表现，使音乐的隐喻价值得到充分挖掘。最典型的就是贝里尼，他“虽然其个人成就远不及来自波恩的音乐大师，他的身名也随着他的故去消散在风中。但他作品中罕有的美妙旋律，精致绝伦，变化无穷，而旋律运用更是挥洒裕如，信手拈来，收放之间所展现的高超技艺可能连他本人都浑然不觉。如果说贝多芬为人们留下的音乐财富是一生辛勤劳作的结果，那么贝里尼的旋律天赋实乃上天所赐，非人力可及，仿佛上帝对他单独垂爱：‘我赐予你的，是贝多芬所缺乏的’”^③。贝多芬是靠心来感受旋律，继而创造旋律的，而贝里尼则是靠听觉对旋律的感受来创造旋律的，两者殊途同归，都是创造绝妙旋律的高手，也都是创造听觉隐喻的音乐大师。

当然，由于旋律在交响乐中是主导声部，因而交响乐也最能体现旋律的隐喻价值。因此说，“旋律之所以在诸多要素中最能体现音乐的本质，并非是因

① [俄]伊戈尔·斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，姜蕾译，上海音乐学院出版社2008年版，第31页。

② 同上书，第32页。

③ 同上。

为它相对于其他因素来说更易被感知，而是因为——不管是具体、还是笼统地讲——旋律是交响乐中的主导声部”^①。

第三节 和声

法国思想家卢梭认为：“唯有和声才是伟大的音乐效果的源泉。”^②卢梭所讲的“伟大”的音乐指的就是音乐的思想。如果一部音乐光是热闹那可算不上是伟大，只有音乐家及其思想的“鹤立鸡群”才称得上是伟大。就纯粹艺术而言，“音乐就是一种自由的思想”^③，而在这“自由的思想”下，当然潜藏着隐喻，一种让人由此及彼的思想的自由翱翔。

一、和声作为隐喻的构建

和声（Harmony）是多声部音乐（特别是主调音乐）的基本表现手段之一，它是指三个及其以上不同的音按照一定的关系叠置起来同时发声所构成的音响组合。和声又包含“和弦构成”和“和声进行”纵横两个方面。从纵向上来看，和弦是和声的基本素材，它由高低不同的三个音按照一定的关系（三度、四度或其余音程关系）叠置起来；从横向上来看，和声进行指各个和弦的前后连接。^④

一般而言，艺术创造无非是经过两种途径达到创作的目的、实现艺术隐喻的。一是对材料的加工，按照纳尔逊·古德曼所说的，就是通过对材料的组合与分解、强调、排序、增删与补充、变形等手段；二是以复合组织、叠加或叠置艺术元素的方式实现艺术隐喻目的。当然，这两种途径及其方式又常常是交互使用的，而非绝对地分开或剥离。音乐和声作为实现音乐隐喻目的的一种重要手段，它就属于第二种情况。

①〔俄〕伊戈尔·斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，姜蕾译，上海音乐学院出版社2008年版，第33页。

②〔法〕让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社2003年版，第95页。

③〔俄〕伊戈尔·斯特拉文斯基：《音乐诗学六讲》，姜蕾译，上海音乐学院出版社2008年版，第38页。

④ 参见施旭升主编：《中外艺术关键词》（上卷），凤凰出版传媒集团江苏人民出版社2009年版，第130页。

在艺术创造过程中,艺术家必须要想办法使自己的艺术作品富有隐喻价值,也就是艺术作品中更多要体现艺术家的“内在意向”。要想实现艺术的隐喻目的,艺术家在创作之前就必须理清思路,对自己所掌握的艺术材料进行很好的规划,然后按照一定的程序来进行,因为“艺术程序就是使原材料转变为艺术品过程中具有决定性意义的东西”^①。因此,甚至有人干脆说,“艺术即秩序”,虽然讲得有点激进,但却从一个侧面说明秩序对艺术而言多么重要,尤其是音乐。也可以说,就音乐而言,构建了秩序,也就基本确保了音乐的逻辑,起码不至于混乱一团。当然,这里所说的音乐的秩序更多的是一种艺术家“内化外现”的秩序。就音乐的秩序而言,音乐家并不是为了好看或规整,而是为了表达内心的“意向”,使这种好看或规整成为一种“有意味的形式”,也即一种隐喻的存在,这样,艺术的隐喻才有价值,才有意义。因此,秩序又可以分为形式的秩序和内心的秩序,如前所述,贝里尼和贝多芬即具有代表性。

艺术,尤其是音乐及其和声,给人的直接感受就是它的形式。可以说,形式是接受者或听众从艺术的表层进入深层、从艺术的结构层进入思想层、从艺术的内容层进入隐喻层的一条重要渠道,因此它也就成为接受者破解艺术隐喻的关键节点。因此说,“艺术是人们感受生活的一种方式,而艺术作为人们感受生活的一种方式,只能通过突出其形式特征而实现”^②。所以,艺术家不仅要构建形式,而且要在构建形式的时候突出形式的特征,这样的构建才能使艺术更具有感染力,才能更为有效地表达艺术的思想,才能更深刻地挖掘艺术的隐喻价值。所以,艺术家在进行艺术创造的时候就不能照搬生活,而是要“创造生活”,也就是要“创造出”一种具有审美价值、更应具有隐喻价值的生活。

二、和声的创造:陌生化

陌生化(Defamiliarization)是20世纪初由俄国形式主义文艺理论家什克洛夫斯基提出来的,它主要针对艺术创作而言。所谓“陌生化”就是要“使之陌生”,就是要审美主体对受日常生活的感觉方式支持的习惯化感知起反作用,要很自然地对主体生活于其中的世界不再看到或视而不见,使审美主体即使面临

① 赵维森:《隐喻文化学》,西北大学出版社2007年版,第248页。

② 同上。

熟视无睹的事物时也能不断有新的发现,从而延长其关注的时间和感受的难度,增加审美快感,并最终使主体在观察世界的原初感受之中化习见为新知,化腐朽为神奇。^①当然,“陌生化”虽然在20世纪才提出来,但其理论的源头则可以追溯至亚里士多德的“新奇”理论。总之一句话,艺术创作就是要给人以新奇的审美感受,就是要给人以创新的启迪,就是要给人以隐喻的思考。

反言之,音乐如何才能取得“陌生化”、“新奇”的效果,也就是使音乐“具有更加丰富的内涵”^②,普通的表现方式显然很难奏效,其中一条重要途径就是创造具有隐喻价值的和声。因此说,隐喻是实现“陌生化”的主要手段。“隐喻是实现陌生化效应最常用、最有效的手段。隐喻在艺术中,既体现了它对材料的变形处理,又造成了读者阅读理解的级差感;既阻断了日常语言的外在指涉功能,又对材料进行了分解重组;即使语言充满张力、悖论从而增加感受的难度和时间,又打破能指的确定性使意指具有含混、复义的特点。可以说,陌生化的功能效应在隐喻中得到了全方位的体现。”^③就艺术隐喻而言,它本身是用替代、转换、暗示、讽喻等形式表现的,这种以一种形态表现另一种形态的方式本身就容易造成“新奇”的效果,就容易给人眼前一亮、耳目一新的感受。所以,艺术家在进行艺术创造的时候就必须考虑采用隐喻手段,以隐喻特有的思维方式让接受者感到新奇,从而把接受者引入一种艺术的境界,让接受者受到感染、受到熏陶、受到启发。

和声是一种高深的东西、一种专业的东西,从隐喻的角度来看,它本身就是对“粗俗的”自然音的打破。它不是一种自然的均衡,而是一种包含有丰富而深刻蕴涵的、艺术家按照“内在的尺度”创造出来的美妙,它发出的应该也必须是“主体内心生活的声音”^④,所以“对它的体会与鉴赏需要长期的熏陶”^⑤。

音乐作为人的灵魂自由的一种表现,它不仅需要关照时间,关照节奏,但

① 参见赵一凡、张中载、李德恩主编:《西方文论关键词》,外语教学与研究出版社2006年版,第339页。

② 邹元江:《中西戏剧审美陌生化思维研究》,人民出版社2009年版,第38页。

③ 赵维森:《隐喻文化学》,西北大学出版社2007年版,第251—252页。

④ [德]黑格尔:《美学》第三卷(上册),朱光潜译,商务印书馆1979年版,第354页。

⑤ [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第98页。

更重要的是它必须在音与音的差异和矛盾中实现和谐，即一种差异下的整体，这是和声的要求。音乐家创造和声，是基于“陌生化”的前提来进行的，而采用的主要手段是隐喻。也就是说，音乐家要创造和声，而且要使其达到“陌生化”，他在安排这些音的时候，并不是简单地叠加和组合，也并不照顾它们自身的本质和关系，而是“把不同的声音安排成为有定性的关系”^①，即音乐家以自己“内在的尺度”将它们组合、叠加到一起，但这样的组合和叠加仍然是协调的，这就形成了一种在接受者看来是完全“陌生”的一种非自然的声音——和声，那么这和声也就必然地形成了一种隐喻，因为它本身已经是音乐“内在的尺度”的替代。

三、和声隐喻的审美价值

音乐家创造和声本身就是出于隐喻之目的，而隐喻的和声作为音乐的最高境界之一，从某种意义上来说，它成就了声音成为一种审美的存在。和声、旋律、节奏使音乐成为一种“精神上是自由的表现”^②，音乐便因此成为精神自由的象征，它也因此具有了审美价值。

对接受者而言，和声“制造出一种令人愉悦的感觉”^③，这种愉悦当然是精神的愉悦，情感的愉悦，审美的愉悦。当然，“由于它（和声——引者注）的美均来自约定，它无论如何都不会引起没有受到训练的耳朵对它的兴趣”^④。这也就是说，和声本身居于音乐的制高点，也因为它是音乐内在精神的某种外现，它是隐喻的，它是审美的，所以“对于粗俗的耳朵来说，和谐的乐音也不过是噪声而已”^⑤。因此，音乐是一种高雅的艺术，一种“专门”的艺术，它不仅对自身要求很高，而且对它的接受者要求也很高。

音乐家创造音乐，创造和声，虽然是从情感出发的，但他们最终也必须考虑音乐的隐喻问题和审美价值问题，这是任何人都无法回避的。对此，音乐家的做法是：“根据一些转调的法则将声音连缀起来，使音准更精确、并且把这种精确

① [德]黑格尔：《美学》第三卷（上册），朱光潜译，商务印书馆1979年版，第355页。

② 同上书，第357页。

③ [法]让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社2003年版，第98页。

④ 同上。

⑤ 同上书，第98—99页。

性以明确的征兆使人可以听到,协调微妙的音调变化,使它们成为和谐、连贯的音程,这些方法有助于达到和声的[效果])。 ”^①可见,要创造和声并非易事,因为心觉的东西本身就很难用声音调和,更何况创造和声往往还要以削弱旋律作为代价。然而,必定和声是最能体现音乐隐喻和审美价值的因素,因而伟大的音乐家都会在和声上下足功夫。

第四节 模仿

模仿也称摹仿,是西方早在古希腊时期就有的艺术观念。赫拉克利特说:“艺术也是这样造成和谐的,显然是由于摹仿自然。”^②苏格拉底、柏拉图也认为艺术来源于模仿。而亚里士多德则建立了相对完整的艺术模仿理论体系,他不仅对模仿的媒介、对象、方式做了区分,而且对模仿的不同层次作了区分,即“照事物的本来样子去摹仿”、“照事物为人们所想的样子去摹仿”、“照事物的应当有的样子去摹仿”。不过他更倾向于模仿是“描述可能发生的事”^③,他因此提出了“把谎话说得圆”的艺术创造观。

一、模仿就是创造艺术隐喻

艺术模仿说一直具有魅力,这个功劳应该归功于亚里士多德。尤其是亚里士多德所认为的艺术应该“描述可能发生的事”,即要“把谎话说得圆”,这确实是一种了不起的观念。从本质上来说,亚里士多德是从艺术创造的角度来说的。“把谎话说得圆”,就是说艺术家在生活体验、生活积累的基础上,按照艺术家“内在的尺度”去创造“有意味的形式”,即通过对材料的组合与分解、强调、排序、删减与补充、变形等环节,最终使艺术成为一种隐喻的存在。因此,“世界不仅仅是用其字面上所言说的东西构造出来的,而且也包括其言说的隐喻意义(其实,关键是隐喻意义——引者注)。并且,也不仅仅是用其字面上或隐

① [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第100页。

② 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第15页。

③ [古希腊]亚里士多德:《诗学》,载[古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社1982年版,第1页。

喻地说出来的东西构造的,也包括其所例证或表达的东西——与所言说的东西一样,也是由其所显示的东西构造的”^①。因此,艺术是用心“搭建”起来的,艺术是构造出来的,艺术是塑造出来的,这种“搭建”,这种构造,这种塑造,更多体现了艺术家的艺术理念,更多体现了艺术家的审美价值观,因此它必然是一种隐喻思维下的产物,它是一种隐喻的表现。因此,艺术模仿实际上就是一种创造,一种艺术隐喻的创造,而并非自然主义的照搬或自然生活的写照。音乐更是如此,按照黑格尔的话来说就是“理念的感性显现”。

音乐式的模仿实际上就是描绘,只有描绘,也就是音乐的非写实化,才能真正勾起听众的联想和想象,这样,音乐实际上就成了一种替代式的艺术,一种隐喻的艺术。接受者只有在联想、想象中,才能感受音乐隐喻的魅力和音乐的审美价值。所以,奥尔德里奇说:“具有审美价值的对悲哀的音乐表现,将表现性地描绘这种情感,而不用十分准确地模仿某种特殊的悲哀情感。那就是说,描绘含有特定情感的事物例如悲伤妇女的音乐作品,不得不诉诸那些缺乏独创性的、拟声的对声音的构造。正像朗格说的,悲哀情感的形式——尤其是在音乐中——要比对具有或展示这种情感的特殊东西的描绘更有价值。这就使我产生了另一种想法。我认为,音乐的听觉的形象内容的动态形式,可以等同于审美视觉中所领悟的形式。例如在巴赫的《E大调小提琴协奏曲》的具有低沉音型的缓慢乐章中,尤其是在它的多声部音乐的低音部中,得到表现性描绘的悲哀既是人的悲哀,又是垂柳的悲哀,而人们一般并不去倾听垂柳。”^②因此,音乐就是在这种转换中实现其隐喻价值的。可以说,音乐的短处在于只有声音,音乐的长处也正在于声音,因为它给了艺术家更多的自由。所以说,音乐是最自由的艺术。

当然,音乐要想成为审美的艺术,其中一个重要的途径就是模仿。模仿把音乐从普通的声音中提升上来,使其成为优雅、悦耳的乐音。所以卢梭说:“惟有摹仿才可将它们提升至这一层面。”^③那又是什么使音乐成为模仿的艺术呢?卢梭的回答很干脆:“旋律。”^④这是令人信服的。

① [美] 纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社2008年版,第19页。

② [美] 奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,中国社会科学出版社1986年版,第99—100页。

③ [法] 让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第95—96页。

④ 同上书,第96页。

二、音乐模仿的途径

音乐是一种特殊形式的艺术，它“是纯粹的、精确的声音和寂静组成的相同形式。音乐是情感生活的音调摹写”^①。音乐通过旋律达到模仿，进而形成隐喻。模仿的隐喻是一种暗示。它通过音乐的旋律给我们暗示艺术的情境，从而让人感受到生活的喜怒哀乐。“通过摹仿声音的音调变化，旋律表达了哀怨、痛苦、欢乐、悲悼的声音；所有有关激情的声音符号都在它的范围之内。它摹仿[各种]语言的强调（accents），摹仿其俗语，使其与心灵的特定运动产生共振；它不止是摹仿，而且还言说。它的语言，哪怕笨嘴拙舌，也是生动的、炽热的、充满激情的，其活力百倍于言语本身。音乐的摹仿正是从这里获得它的力量，歌曲正是从这里掌握了敏感的心灵。”^②

当然，艺术家的模仿还必须从心出发。事实上，音乐的模仿是采用了特殊描绘的方式，这样，模仿与对象之间就自然形成了一种相似性关系，这种相似性关系使得不可能变成了可能，也使对象获得了一种新的内涵。模仿是更换标签式的创造，即将熟悉的标签用于新对象，在甲与乙之间造成一种替代，从而形成隐喻，这样就达到了音乐隐喻的目的，使音乐成为一种新颖的东西，让人耳目一新，感受到一种别样的愉快。这里我们需要指出的是，真正意义上的隐喻，并“不是寻找和表达相似性”，而是“创造相似性”^③。所以，虽然模仿是形成音乐隐喻的一条重要途径，然而这样的模仿并不轻松，主要是它必须是创造性的相似，而非简单的“仿真”。

所以，隐喻是对对象本质意义上的模仿，也就是说，是对对象内在精神的一种模仿，而并非只有外形的简单相似。因此，为了区别于仿真，有学者便将其称为是“仿本”，即所谓“隐喻的本质在于可能世界的仿本对应（counterpart correspondence）。……所谓仿本，即在不同的可能世界中处于相类似的概念层次或在意义结构上相类似（或具有相似的属性、特征等），因而可能产生类比

① [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 36 页。

② [法] 让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社 2003 年版，第 100 页。

③ [法] 保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海译文出版社 2004 年版，第 325 页。

关系的比照对象或配对对象。在这种意义上,隐喻的本体和喻体也就是可能世界之间原本与仿本的关系,二者之间的同一性关联即仿本对应关系的确立”^①。隐喻的有效性在于意义的扩展和转化,仿本就能有效实现意义的扩展和转化。因为仿本和仿真不同,仿真是僵死的、静态的、局限的,而仿本却是充满活力的、动态的、无限扩展的。

如何才能做到仿本呢?就音乐而言,其中重要的方法之一就是用声音来表现视觉。它其实是将对象的整个领域进行了转换,这样,音乐通过我们的听觉时,实际上已经转化为视觉的画面了,从而实现了替代式转换,自然也就成了一种隐喻。可以说,是隐喻实现了音乐家与世界的交流,通过这种交流,“个体生命与普遍的生命一起成长”^②。因而,音乐本身就是隐喻的。音乐并不是靠虚妄忽悠听众的,当然事实上听众也不可能被忽悠。面对听众,音乐家必须拿出浑身解数,充分挖掘音乐的隐喻价值,这样才能够征服听众,赢得听众,因此,绘声绘色、栩栩如生、新奇夺人,似乎不失为一条好的途径。

三、模仿使音乐隐喻的理解变为现实

隐喻是难解的,因为从隐喻构造的角度看,“隐喻构造就是把本来属于不同超类型的语义场放置在同一超类型之下,使得两个原本互不相交的语义场之间产生交集”^③。所谓语义场,就是在同一语义系统之中,在共时条件下,若干个具有共同义素的义位聚合起来的聚合体;所谓超类型,即指不同于一般类型的特殊类型。也就是说,隐喻构造的出发点及最大特点就是创造新奇,它是创造性思维的一种。它是在不可能中寻找可能,在看似没有联系中寻找联系,从而使二者之间产生交集。当然我们不要忘记,隐喻最核心的东西还是相似性,也就是说,两个事物间必须有某种内在的相似性,这样才能构成隐喻。音乐的模仿就是实现隐喻的最有效途径之一,当然它也成为破解隐喻的一个切入口。

虽然说音乐是模仿的艺术,但已经可以肯定的是,这种模仿是一种心灵的模仿、精神的模仿,因为音乐必定不是绘画,它的描绘力是有限的。因此,音

① 郭贵春:《隐喻、修辞与科学解释》,科学出版社2007年版,第62页。

② [法]保罗·利科:《活的隐喻》,汪堂家译,上海译文出版社2004年版,第342页。

③ 郭贵春:《隐喻、修辞与科学解释》,科学出版社2007年版,第60页。

乐家在实施模仿的时候就已经注意到了这一点，他也根据音乐的特点，把主要的精力放在了音乐的想象性表现上。所以，听众对于音乐隐喻的理解，必须建立在丰富的想象力基础上。音乐所使用的是一种特殊的符号体系，它的终极手段是象征，因此其模仿也是出于象征之考虑。这是破解音乐模仿式隐喻的一个重要突破口。

模仿作为音乐的一种隐喻形式，隐喻作为一种思维方式，它是一种创造性行为。音乐家运用它的目的，更多的是出于把抽象的音乐变成一种可想象或可视的显现，把情感的音乐变成有形的东西，从而让听众更易于接受。因此，就音乐而言，隐喻实际上就是“制造自己的显现”^①，这样，音乐也就“制造出了自己的显现”，从而使自己得到一种精神的还原。音乐模仿之“言他”，实际上是要最大限度地表现自己，让自己尽可能地能够打动听众，能够使更多的听众接纳自己、认识自己，从而使自身的价值最大化，这样它才能够真正成为有意义的艺术，要不然它就只能是孑然己身。所以模仿既可以使人们展开想象，但同时又能够使人们回归音乐本身，从而真正认识音乐。

模仿在声音与意义之间建立起了某种联系，使人们能够准确深入音乐隐喻的内部和深层，从而踩准音乐的“梅花桩”，摸清音乐的“八卦图”，深切感受到音乐的“太极功”。所以音乐家的模仿，从某种意义上来说，实际上是一种还原，使音乐还原为真正的自身。音乐通过模仿形成隐喻，实际上“就是一种分离，联合，感知关系，连接的活动”^②，这更有利于我们理解音乐的隐喻。

那么，音乐家为什么要选择模仿这种隐喻形式呢？这是因为，任何思维的运作，都离不开影像的支撑，否则，思维就变成空洞的东西了。尤其是艺术，更离不开影像的支撑，音乐当然也不例外。

① [法] 让-保罗·萨特：《想象》，杜小真译，上海译文出版社2008年版，第25页。

② 同上。

第六章 音乐隐喻的思维流程

任何思维都有自己的运作模式，都有自己的次序和安排，这即是思维的流程。艺术思维作为人类特有的一种特殊的思维形式，它的核心内容就是隐喻式思维，音乐也不例外。因此，音乐隐喻思维的流程主要可以归纳为：比较与类比→联想与想象→意象与象征。

第一节 比较与类比

一、比较

比较往往来源于艺术家的艺术观察和艺术筛选，在艺术思维过程中，它是基础，是一种前期行为。因此，它实际上是艺术创作过程中一种潜在的方法，但对艺术创作尤其是形成艺术隐喻意义重大。

（一）比较的本质

比较，顾名思义，就是确定表现对象之间差异点和共同点的思维方法。它重在辨别事物的相同属性之异同或高低。它既可以是同类或不同类事物的相同属性之间的比较，也可以是同一事物的同一属性在不同时刻的比较。就音乐创造而言，比较的价值和意义就在于它可以使音乐家找到情感、意志的对应物，从而促使音乐意象的形成，实现音乐隐喻。但就音乐创作过程而言，比较的着眼点是“确定对象之间的相似程度，而不是确定对象之间的同异状态”^①。也就是说，音乐家在进行艺术比较的时候，并不是要搞清楚事物之间的异同或高低，而是要找到一种或数种与自己情感相对应的“对象”，从而实现艺术“对象化”。艺术比较是一种“心”的行为，情感思维的过程。因此，普通的比较是“分离”，而艺术的比较则是“融合”，这就是两者之间的本质区别。事实上，普通比较使事物之间更加明了，而艺术比较则使得“心”与“物”趋于一体。在

① 田运主编：《思维词典》，浙江教育出版社1996年版，第33页。

人与物不分、相互融合的情况下,便达到了“人非人”、“物非物”,“内非内”、“外非外”的一种相互替代的效果,这种效果正是艺术——一种隐喻的存在。因此说,“隐喻是以不同存在或事物之间的相似性为基础的,即是以人与世界的相似性为基础”^①。所以我们说,音乐比较思维就是确定音乐创作对象之间共同点和不同点的一种特殊思维方法,它也是隐喻艺术思维的最基本方法之一。音乐家对于生活的认识、对于表现对象的重组整合,都首先得进行比较,这重组整合就是音乐隐喻形成的过程。因此,斯泰宾认为:“隐喻是一种不明说的比较。”^②

就音乐而言,音乐家在生命体验过程中、在对生活的认识过程中,必然要从情感需要出发,紧扣自己的创作意向,在一种共同趋势下走向抽象的主题。这就要求音乐家必须对生活素材和人物进行横向、纵向等诸多方面的比较,从而对音乐感觉、音乐知觉乃至音乐直觉的材料进行理性分析,取得材料、人物与主题的高度一致,这样,才能最终形成音乐隐喻,凸显音乐作品的主题。这里需要说明的是,虽然比较这种方法在音乐创作过程中只是隐喻的一种方法,一种“心”的行为,一种思维过程,一种隐然的东西,但它往往决定着音乐创作的成与败、音乐价值的高与低。

(二) 音乐比较的思维特征

以音乐而言,比较作为一种隐喻方法,作为一种思维,主要有如下特征:

第一,全面性。可以说,音乐作品最终之所以能够成为一个整体,首要的原因就是音乐家在其生命体验过程中,在其对创作素材进行筛选加工的过程中,在其对人物、乐器、声响进行搭配调适过程中,在其对符号表现的个性的考量过程中,他必须对这些音乐因素进行全面、跨越时空、跨越灵魂的比较,同时还要对诸多音乐因素进行多层面、多角度、多渠道、多环境的比较,从而形成音乐隐喻的多种形态,最终形成一个音乐整体,以确保音乐主题表达的一统性。因此可以说,艺术比较实际上就是形成音乐主题、划分音乐形象群类、形成音乐语域、寻找音乐表现切入点的思维过程,它是一个全面、系统、凝练的隐喻式思维过程,在音乐创作过程中,它充当着奠基的环节,不可或缺。

^① 耿占春:《隐喻》,东方出版社1993年版,第291页。

^② [英]L. S. 斯泰宾:《有效思维》,吕叔湘、李广荣译,商务印书馆1997年版,第93页。

第二, 灵活性。艺术比较实际上并非简单的思维行为, 它往往伴随着联想和想象, 其本身就具有删削、补充乃至虚构性。同时, 比较不仅遵循意向的原则, 按照严格的筛选和淘汰程序来进行, 它本身还具有极强的灵活性, 往往受灵感的支配。就音乐而言, 在思维过程中, 音乐家会把本来毫不搭界的物象搭配到一起, 造成一种“新奇”的意象, 形成特有的隐喻, 从而令人耳目一新。因此, 音乐家在运用这种方法时, 可以将音乐作品中不同身份的人物、不同的环境、不同的音响、不同的空间、不同的色彩、不同的姿态等进行“任意”搭配, 而且还可以就人物、事物、音符、节奏、旋律等本身进行艺术搭配(一种比较之下的搭配), 还可以使人物、事物节奏、旋律、语言等改变其原有形态(在比较中促使其改变)。在音乐创造过程中, 比较是否成功, 往往决定着音乐隐喻乃至整个音乐创造的成与败。像贝多芬在音乐创作中, 往往是拿出自己生命体验过程中最具铭刻价值、意义最为重要的方面, 再经过反复、全面的比较, 最终调试出符合自己理想的音乐节奏和旋律, 这才有了他的《命运》等伟大作品。

第三, 适用性。作为人类认识事物的一种基本方法, 比较思维不仅适用于人类生活的各个方面, 而且在各类艺术创作中用途广泛。艺术比较既然是人类的一种思维行为, 一种“心”的行为, 那么, 在艺术比较的整个过程中, 音乐家必然会对音乐的每一个音符、每一个节奏、每一个旋律、每一组和声等进行全面分析、综合, 从而找到表现音乐主题的最佳途径, 而且这其中不乏音乐家内在灵魂的渗透以及音乐家“私密”内情的曲折反映, 在一般情况下, 这种渗透和反映是以替代、变形等方式出现的, 实际上这本身就是隐喻。事实上, 唯其如此, 才能真正确保音乐创作的成功, 确保音乐作品的审美价值及其隐喻价值。

(三) 音乐比较的基本方法

音乐比较, 不同于一般意义上的比较, 它更偏重于对对象隐喻价值的挖掘和发现。因此, 它实际上是音乐家把自己的情感体验或对对象的独到发现和理解以某种“欲望”的方式曲折地展示给接受者的, 这对音乐家来说, 可以看作是他的“欲望的满足”, 从而让接受者在某种“体味”中感悟音乐家的意向或意图。当然, 这种感悟并不是完全意义上的, 而是融入了接受者自己个性和生活经历的某种揭示, 是对音乐的隐喻价值的一种“抽取”, 而非“提炼”, 当然这种“抽取”就不是完全意义上的, 事实上也不可能达到对音乐隐喻的“全知”。

音乐比较的方法多种多样，主要的有：

第一，寻找相同点。“相同点比较法是指比较两个或两个以上对象的相同点而认识这些对象的思维方法。”^①在音乐创造过程中，音乐家的根本出发点是要对事件、人物等进行归类划分，以确定他们的归宿。因此，音乐比较主要表现为对不同事件、不同人物、不同情景之共同点的寻找，也就是在不同的艺术对象中寻找他们共同的东西。如冼星海的《黄河大合唱》，采用相同点比较法的痕迹是非常明显的。

第二，捕捉相异点。相异点比较法实际上是与相同点比较法相反而又有联系的一种方法，“是指比较两个或两个以上对象的相异点而认识这些对象的思维方法”^②。在音乐创作过程中，音乐家除了要寻找表现对象的相同点以外，还必须确定他们之间的相异点，哪怕是最细微的差别，这样，音乐才会有变化，表现的人物形象才能够个性鲜明，表现的物象才能更加鲜明突出，表现的情境才能够感人肺腑，表达的主题才能更加深刻。可以说，相异点的捕捉在音乐创造中对于刻画人物、表达主题、形成高潮、创造旋律、表现变化意义重大。我们很难想象，一部音乐作品中，故事情节没有起伏、情感表现没有高潮、人物性格没有差别，哪该是什么样子？当然，相同点比较法和相异点比较法只是相对的，在音乐创作过程中，音乐家在思维深处往往会将二者交叉起来运用，绝对孤立地运用其中一种方法几乎是不存在的。

第三，同异综合比较法。同异综合比较法实际上是指比较两个或两个以上的对象，进而认识它们之间的相同点与相异点的思维方法。音乐家在音乐创造过程中，面对复杂的表现对象，除了使用以上两种比较方法外，往往还必须对表现对象进行必要的综合性考虑，从而形成音乐整体中的意象链，既要对其中的意象点进行同类划分，又要对其进行异类分别，还要对形成一个音乐形象或音乐意象之大量表象积累进行分解、组合，这是音乐构思过程中必须要经过的一个环节。

通过以上分析，可以看出，艺术比较在音乐创作中对刻画人物、显示旋律、制造冲突、形成和声的确意义重大，它可以帮助音乐家找出人或事物的共同特征，而且还可以帮助音乐家在纷繁复杂的生活素材中凝结思维，以确保音乐

① 张大松主编：《科学思维的艺术——科学思维方法论》，科学出版社2008年版，第93页。

② 同上书，第94页。

主题的鲜明性,暗示社会生活发展的规律和方向。当然,在使用艺术比较的过程中,音乐家一定要发挥音乐思维的优势,对人或事物进行认真归类,一定要寻找出人或事物的细微差别,一定要紧扣音乐主题,对人或事物进行全面分析,以最终形成音乐整体。

二、类比

类比思维实际上是建立在比较思维基础上的一种思维方法。从表面上来看,类比思维更多的是用于科学研究中的,但随着人们对类比思维的进一步研究和认识,发现它在艺术思维过程中同样起着不可替代的作用。所以利科明确指出:“从形式上讲,类比构成了隐喻、象征和明喻的共同基础。”^①

(一) 类比的本质

关于类比思维,田运认为是“从两个或两类对象具有某些相似或相同的属性的事实出发,推出其中一个对象可能具有另一个或另一类对象已经具有的其他属性的思维过程”^②。因此,类比是一种推测。音乐创造过程中的类比,实际就是要从一个人物、一类人物或一个对象、一类对象的已知属性,衍射到另一个人物、一类人物或一个对象、一类对象上去,从而在后者的基础上形成一个个性鲜明的人物形象或某一音乐情景。

艺术类比思维使用的是一种内在推理的办法,它是通过比较不同人物或事物之间的相似属性,从而形成一个完整的人物形象或艺术意象的思维过程。就艺术隐喻的流程来看,“类比或象征思维是一种特殊的知觉,它重组了知觉经验,通过把存在物转换为象征划分现象领域。通过类比,将产生、决定自然世界和人类社会不可见的原因和力量,塑造得带有人的特征,作为带有意识、意志、威力与权力的存在物”^③。以音乐来看,也就是说,音乐家通过类比思维,生活经验或生命体验的有关素材将得到整体化重组,为进一步形成音乐整体、构成音乐隐喻、揭示音乐主题打下坚实基础。事实上,早在原始时代,人类就已经具有了带有隐喻特征的类比了,在《诗经》中,这种类比已经成熟为典型的艺术思维^④。

① [法] 保罗·利科:《活的隐喻》,汪堂家译,上海译文出版社2004年版,第255页。

② 田运:《思维词典》,浙江教育出版社1996年版,第459页。

③ 耿占春:《失去象征的世界》,北京大学出版社2008年版,第79页。

④ 参见李健:《比兴思维研究》,安徽教育出版社2003年版,第66—67页。

（二）音乐类比的思维特征

就音乐而言，其类比主要有如下几个方面的思维特征：

第一，音乐类比思维的基础是音乐家对表现对象的相似性认识。从类比思维的本性来看，它是“通过形象思维比较其同异，抓住事物的特征和本质属性的思维方法”^①。而且，从工作区域来看，“表象的类比是右脑的功能”^②，因此，音乐思维本身就是在音乐家的右脑区域展开的。所以，音乐家在进行艺术创造的过程中，就是要在比较的基础上，展开类比，即选择一个或一类人或事物，由此展开联想和想象，在已经积累的生活经验的基础上，加以有效重组和虚构，把足以支撑主题、刻画人物、描述事件、表现情境的内在相关或相似的特点特征整合在一个人物或者一种情境画面中，从而达到主题的深化、人物性格的鲜明、画面寓意的含蓄、情景意象的淋漓。像马致远的散曲《天净沙·秋思》，整个作品都采用了类比的方法，既有细微差别，又充分表现了天涯沦落人的凄苦之情，读来让人倍感凄凉，可以说是诗、曲、画合一的经典之作。

第二，由于艺术类比思维是一种跨对象、跨情景、跨区域的思维活动，是一个由此及彼、由特殊到特殊的认识过程，因此它具有极大的灵活性。由于“类比思维是一种跳跃式的创造性思维”^③，所以在艺术创造过程中，它对艺术作品的典型环境、典型情感、典型人物的形成具有重要意义。由此可见，音乐创作的必然之路中的一个必然环节就是音乐家必须努力去寻找事物的相似性，在诸多的情感、事物、事件和人物中寻找他（它）们的共同点，也就是异中寻同，从而形成典型感受、典型环境、典型情境或典型人物，当然这个过程是相当灵活的，因此，音乐家完全不必拘泥于情感、人物、环境、地域、心理的限制，可以放开手脚，大胆地去发挥想象，链接信息，整合材料，以最终形成音乐整体。

第三，和其他方法的连带性。艺术类比的实际情况是比较复杂的，随着艺术家思路的形成、修正与完善，类比过程中诸多因素的渗透与介入，原来的艺术设想可能会中途发生变异或改道。因此，在进行艺术创造过程中，音乐家一般都是同时运用多种方法来完成音乐构思与音乐创造的，绝不仅仅局限于单一的类比方法。也

① 温寒江、连瑞庆：《开发右脑——发展形象思维的理论和实践》，浙江教育出版社1997年版，第57页。

② 同上书，第58页。

③ 张鹏翔：《历史思维对科学思维的解蔽》，中国社会科学出版社2007年版，第180页。

就是要使得音乐形象更加凸现、更加夺目、更加典型,因而也就更加具有审美价值和隐喻价值。可以说,在类比中,“孤立”核心对象正是音乐思维的特性。

(三) 音乐类比的基本方法

第一,肯定类比法。“肯定类比是根据两个或两类对象存在着若干属性相同或相似,又知其中一个或一类对象还有某种属性,从而推出另一个或另一类对象也具有该属性”^①的思维方法。在音乐思维和音乐表现中,虽然没有严格意义上的逻辑推理,但音乐推理也是遵循着一定的艺术逻辑进行的,只不过音乐推理遵循的是音乐家的情感和音乐家的人生体验而得出的结论,是事情“该有的样子”,这和科学遵循的自然法则和法理逻辑是不同甚至是截然相反的。

就艺术创作而言,艺术家在运用肯定类比的时候,往往并不是按照排他率来进行的,他所遵循的是一种相对逻辑。如英国著名诗人弥尔顿(Milton, 1608—1674)被誉为西方三大著名长诗之一的《失乐园》,作者把地狱描绘成了一个有着岩石、山洞、湖泊、湿地、沼泽、狼穴以及死荫的地方,其中混杂着具体意象和抽象概念(死荫),而那些如同风景一般的具体意象的描绘居然是为了让我们理解“死荫”这个抽象概念的,可见作者用心之良苦。就整首诗而言,作者通过亚当和夏娃的故事,为人们描绘的那些具体意象和抽象概念,可以说都是隐喻。他是要向我们肯定地说明人类所面对的并不是冰冷而又无意义的存在,而是充满活力和挑战的现实生活。这一点,对音乐创作很有参考价值和启发意义。

第二,性质类比法。性质类比也叫质料类比,它是指作为类比物的系统与应予解释的系统在性质上具有相似性或可比性的类比。在音乐创作中,这种方法的使用相当灵活,音乐家为了揭示某方面的问题,表达某方面的思想,为了隐喻地说明问题,往往以人们看来好像没有多少联系的物象拿来作类比。如当代尼日利亚著名诗人加布里埃尔·奥卡拉(Gabriel Okara)关于非洲的一首诗《钢琴与鼓》^②:

破晓时分的河畔

① 张大松主编:《科学思维的艺术——科学思维方法论》,科学出版社2008年版,第100页。

② 转引自F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯:《艺术导论》,包慧怡、黄少婷译,上海社会科学院出版社2011年版,第16—17页。

我聆听丛林中的鼓点
神秘的节奏粗犷激越
仿佛淌血的肉身，讲述着
原初的青春，万物的起源，
黑豹预备着狩猎
金钱豹低吼，腾腾欲跃
猎人弓起身子，长矛蓄势待发；
凝望这景象，我的血液溅起涟漪
汇作湍急的浪，颠覆了流年
霎时我又回到了母亲的膝头
吮吸甘美的乳汁；
脚下的路途单纯静穆
崎岖不平；绿叶和山花的脉搏中
匆疾的脚步，探求的心
用它们裸裎的温热，塑就了这条路。
接着传来如泣如诉的钢琴
协奏中，泪水浸透了犁沟
琴声独自呢喃，描绘着曲折的幽径
撩拨人心的渐弱音，对位音
高潮音，描绘着远方的土地
和初次窥见的地平线。
琴声迷失在曲折的迷宫
却在乐句正中，标着剑号的地方
戛然而止；我迷失在河畔
迷失在
这个时代清晨的雾霭，在丛林鼓点
和钢琴协奏的神秘节拍中
久久地，持续地徘徊。

可以说，这首诗是关于音乐的描绘。总体来看，这首诗相当复杂，“它包

含着对古老文明的回忆（诗中的‘单纯’）以及对新文明的思考（诗中的‘曲折’）”^①。诗歌表现的是古老非洲文明与欧洲现代文明的冲突，作者用音乐来象征这种冲突，又以非常具有代表性的意象——鼓和钢琴——来类比两种文化的对峙，从而为我们隐喻在现代文明面前非洲国家的人们感情上的挣扎。历史上，欧洲人曾经控制过大片的非洲土地，在接触到欧洲文明的时候，非洲人民的感情是复杂的，是难于言表的，他们做不到也不可能毫无保留地接受欧洲文明，也不会毅然决然地抛弃自己延续几千年的古老文明。诗中的类比可以说是一种超乎想象的东西，令人感到惊讶。然而正是基于这样的超乎寻常的想象，才造就了这首诗非凡的品质。这是用诗来写音乐。那么音乐家是否也可以用音乐来表现它呢，也许音乐家能做得更好。

第三，关系类比法。“关系类比也叫做形式类比，是指根据作为类比物的系统与应予解释的系统在因果关系或协变关系上的相似而作的类比。”^②如果说性质类比法是根据类比物与应予解释系统之间存在的横向的性质类似性而进行的推理的话，那么，关系类比的关键便是寻找人或事物之间存在的纵向因果关系的类似性质。从某种意义上来说，音乐也是“欲望的满足”或“苦闷的象征”，音乐同样遵循的是一般艺术想象的原则，因而，欲望更多带有想象的成分，也可以称为是“欲念”。音乐家有了这种欲望或欲念，那么他就会按照自己的欲望去“按图索骥”，寻找到的对象只不过是音乐家的意向的替代物或符号而已。因此，这实际上是一种关系的寻找，也就是关系类比。贝多芬的《命运》表现出一种对幸福、美好生活的渴望和追求。如第一乐章“命运在敲门”，音乐家采用明亮的快板、奏鸣曲式，有力表现了命运敲门的动机，从而形成了惊惶不安的第一主题，隐喻某种坚强意志和勇往直前的气势，接着由圆号的雄浑隐喻运动机变化，引出充满温柔、抒情、优美的第二主题。

从以上论述中可以看出，类比思维在音乐创造中对于形成乐思、创造音乐情境、形成音乐旋律、塑造典型人物具有其他思维方法不可替代的作用。在具体应用中，需要注意的是：第一，为了使描写的、刻画的人物具有高度的典型

① [美]F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯：《艺术导论》，包惠怡、黄少婷译，上海社会科学院出版社2011年版，第16页。

② 张大松主编：《科学思维的艺术——科学思维方法论》，科学出版社2008年版，第103页。

性, 类比的时候要尽可能地扩大类比的范围, 以使音乐形象更具代表性; 第二, 在对描写对象进行类比的时候应该紧紧抓住对象的本质属性进行类比; 第三, 要注意寻找对象的代表性特征, 进行精确刻画; 第四, 在进行音乐类比时, 要尽可能分析、比较两个或两个以上类比对象之间的特性或情境差异性, 同时要注意与其他方法结合起来, 以使音乐类比更全面、更系统、更精确。

第二节 联想与想象

联想与想象, 在音乐隐喻思维的整个过程中, 起着联结和融合意象的作用, 其工具性质非常明显。联想和想象在前文中已有点滴涉及, 下文将做详细论述。

一、联想

(一) 联想的本质

艺术学上对于联想的关注是少之又少的。在西方, 联想甚至长期遭到不应有的贬损。西方有不少学者认为联想与艺术思维或艺术美感无关。其主要的观点有: 一是认为联想最容易使艺术家“精神涣散, 注意力不专, 使心思由美感的意象本身移到许多其他事物上面去”^①; 二是“联想由甲到乙, 由乙到丙, 关系全是偶然的, 没有艺术的心然性”^②; 三是“注重联想就是注重内容”^③; 四是认为“联想最丰富的人大半欣赏力也最低”^④。然而, 事实并非如此。对此, 朱光潜先生认为: “知觉和想象都以联想为基础, 无论是创造或是欣赏, 知觉和想象都必须活动。”^⑤朱光潜先生这里所说的“活动”正是指“思维”, 或者说就是指“艺术隐喻思维”。

事实上, 联想是人类一种古老的隐喻思维形式。早在图腾和巫术时代, 联想就已经产生了。它从产生起, 就带有根本的隐喻性质^⑥。而且, 联想与想象关

① 朱光潜:《美感与联想》,《朱光潜美学文学论文选集》,湖南人民出版社1980年版,第128页。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上书,第129页。

⑤ 同上。

⑥ 参见李健:《比兴思维研究》,安徽教育出版社2003年版,第62—63页。

系密切,也可以说,联想就是想象的初级形态或想象的基础,甚至有人认为联想就是想象的一种方法^①。尽管这种认识还有待商榷,但起码说明联想和想象是有关系的,其根本原因就是它们都是隐喻的主要方法,在思维的功能上有共同性。作为艺术思维的一种重要方法和步骤,联想对意象的形成至关重要,在意象的形成过程中,它起着联结的作用。

就思维层面而言,“联想表现为两种内容之间的因果关系”^②。在艺术类比和艺术想象之间,艺术联想往往起着一种中介的作用。也就是说,艺术家在进行类比思维的时候,往往要在此基础上对对象展开联想,譬如由“花”联想到“女人”,再由“女人”生发想象,进而演变成以情为核心的意象。

“知觉和想象都以联想为基础”^③。艺术创造中的通感,实际上就是一种联想思维方式。如由小号的高亢,可以联想到某种情绪的激荡和感情的热烈;由圆号的雄浑可以让人感受到坚强、坚定和勇往直前的追求精神;由大提琴演奏可以让人感受到某种坚定、洒脱和勇敢。

通过以上分析可以看出,“引起联想的根源是客观事物之间的相互联系及其在人脑中的反映”^④。因此,联想是追忆的一种形式,追忆本身就是思维的过程,同时,追忆思维过程中更多包含有不可言说的隐喻因素。由甲物联想到乙物甚至进而联想到丙物,“这种由当前所感知的事物而回忆起有关的另一事物,或由想起的一件事情又想起另一件事情的心理活动,就是联想”^⑤。就音乐思维本身的特点而言,人在思维过程中,由于情感的介入和音乐整体化的要求,音乐家在表现生活的时候,既要考虑到音乐本身的要求,又要考虑到自身情感的充分表达,有些东西不可避免地要变形、夸张,要转化为隐喻的意象。当然,更多的思维过程中形成的隐喻,是很难从表象的音乐作品中发现的。

(二) 音乐联想的思维特征

具体来说,音乐联想有如下思维特征:

其一是情感性。这是由音乐本身的特点决定的。从某种意义上来说,音乐

① 参见朱行能:《写作思维学》,人民出版社2007年版,第375页。

② [法]让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社1988年版,第169页。

③ 朱光潜:《文艺心理学》,安徽教育出版社1996年版,第90页。

④ 彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年版,第77页。

⑤ 同上书,第77—78页。

思维实际上就是情感思维。音乐是基于情感的涌动，基于欲望的实现，基于天人合一的理想，基于苦闷的舒泄，基于内在隐情的变形表达。没有情感，就没有音乐。所以朱光潜先生肯定地说：“我们最原始、最切身的经验就是自己的活动以及它所生的情感，我们最原始的推知事物的方法也就是根据自己的活动和情感，来测知我以外一切人物的活动和情感。”^①而这其中的根本性、决定性因素不是别的，正是联想。西方“移情说”美学观念就是基于联想思维而提出来的。联想思维由甲物到乙物、到丙物甚至更多事物的推衍和投射，其内在的推动性因素是情感记忆。音乐家有了人生刻骨铭心、难以忘怀的情感体验，便会形成记忆表象，这种记忆是永存的、时忆时新的。它作为一种暗藏于音乐家内心深处的潜流，时时会涌动，时刻都想表现出来。它同时也时刻不忘、永不停息地催动音乐家，促使音乐家产生创作冲动。同时它也促使音乐家产生和发挥音乐想象，将物化的事物情感化、审美化，进而形成隐喻价值极高的音乐意象。因此，联想思维是音乐隐喻形成乃至整个音乐思维过程中的重要一环。离开了联想，音乐思维就难以形成。所以，西方学者对联想思维的贬低和排斥显然是有失公允的；一直以来，文艺理论界对联想思维的不屑态度和偏颇认识也是需要校正的。

其二是偶然性。自由（联想）无论是对音乐家还是对音乐创作而言，都是至关重要的。虽然“可引起联想的事物只能唤起某情感的记忆而不能‘表现’那个情感，它和那个情感的关系是偶然的”^②，但正因为是“偶然”的关系，才使得联想的思维空间和思维取向大大拓宽，使得其自由度大大增强，从而也使得音乐家的创造性得以极致发挥。当然，联想的偶然性也不是绝对的，实际上偶然中也蕴含有必然的因素。就思维结果来看，它是偶然的；但就思维过程来看，它却是必然的。音乐家进行音乐创作是一个长期的过程，在这个过程中，音乐家先要有生活乃至生命体验，产生记忆表象，然后在感知事物过程中因某种触媒引发联想。从这个过程来看，好像是纯属偶然的事情。但人的潜意识实际上并非是“死火山”、“死海”或者地壳下的“死岩浆”，即使在平常状态下，它也是处于活动状态的，只不过由于种种原因，其活跃程度有限，也可以把潜意识这种相对稳定的时期叫作“低潮期”或者“平静期”。

① 朱光潜：《文艺心理学》，安徽教育出版社1996年版，第48页。

② 同上书，第49页。

实际上,“低潮期”或者“平静期”只是相对于“亢奋高潮期”或“跃动期”而言的。“低潮”、“平静”并不是不运动,并不等于死亡。在生命、情感状态下的人的意识,始终是在运动的,只不过它是在寻找目标、寻找机会,一旦有相似于或对应于它的外界物出现的时候,发现对象在“灯火阑珊处”的时候,它马上就会亢奋、活跃起来,就会不失时机地捕获对象,迅速进入状态,将两者联想在一起,由浅层到深层,由模糊到清晰,由体验到物象到情象到心象到美象到隐喻之象,如此联想开去,环环相扣,丝丝入微,艺术思维之潮有如“飞流瀑布”,有如“曲折湍流”,有如“曲径通幽”,有如“梅花静香”,有如“拨箏弄弦”,这个时候,与其说音乐家是在进行艺术联想,还不如说音乐家是在进行“思维的轻歌曼舞”。

其三是隐蔽性。尽管联想的隐喻因素在整个思维过程中都有体现,但它更集中地体现在“心象”的形成过程中,这是内在的、隐蔽的、思维的、远距离的,其视线是遥远的,思维层面与意象层面的反差是巨大的,也是最难破解的。思维作为冥冥之中左右人行动的“导航仪”,它是隐蔽的。就音乐创作而言,“创作思维是创作动机产生的母体和形成的基础”,这是不争的事实。而“创作思维是一个有机的系统,它是由多个子系统组合、结构而成的”^①。音乐意象的形成,从某种意义上来说,联想思维起着不可替代的作用,因为“在艺术创作中,创作主体直接或间接获得的人与事,不断在脑海中沉积和浮现,在理性的统摄下,发生相互的联系和作用,接受审美的选择和摒弃,并在情感的推动下,化解、凝聚为创作动机和具有审美意义的意象”^②。这一过程,思维始终在寻找事物之间的联结点,寻找事物之间的内在脉络与走向。其间,既有线性思维,也有辐射思维,思维呈多元状态。而思维的进行却是内在的、默默的、隐蔽的。人们感受到的音乐情感的走向和音乐象征的走向,只是思维的一种简化式的外化,而其内在的复杂景象,则是人们很难发现的。对此,唯一的解决途径就是在音乐象征中寻找最大距离的意象之间的联系,也许能够获得理想的结果。正是意象之间的远距离联想造成了音乐思维的隐蔽性。

(三) 隐喻联想的思维机制

总体来看,音乐联想思维相对于音乐想象思维而言,它是实体性的。不过,

① 杨立元:《创作动机论》,吉林大学出版社2007年版,第280页。

② 同上书,第282页。

它并不是一味地向实体转化,而是由实到虚逐渐演变的。因此,音乐联想的思维机制是:由实体到精神的演变;由影像到审美的转变;由显像到隐喻的演变。这样的演变,就音乐而言,实际上是由生活体验或生命体验到音乐艺术的演变,随着音乐思维对象的具体化,音乐思维的内涵性也就不断模糊化或隐蔽化,从而形成隐喻意象。随着音乐艺术整体的形成,音乐思维也就沉淀到艺术的底层或成为艺术的“冷眼旁观者”。联想思维在音乐创作过程中具有别的思维不可替代的作用,它“不仅能使审美对象呈现于感知中的形象更加鲜明、更加生动,而且能使所感知的形象中的内容更加丰富、更加深刻”^①。何以如此,皆因联想之隐喻本性。

二、想象

(一) 想象的本质

所谓想象思维,就是“人脑对已有表象进行加工改造组合成新形象的过程”^②。之所以说想象是思维乃至艺术隐喻的一种形式,是因为“它是人们在原有已感知的事物的基础上,创造出一些与原有已感知的事物有内在联系的新事物的形象的思维过程”^③。想象又可以分为再造性想象和创造性想象。再造性想象多发生在艺术欣赏中,而艺术创作中的想象则主要是创造性想象。

著名诗人波德莱尔认为,想象是“分析”,是“综合”,“它在开天辟地的时候创造了比喻和隐喻”^④。从本质上来说,艺术思维不仅是审美思维、整体性思维,也是联系性思维,因为事物是“在思维行为中被构造”^⑤的,而事物又在想象中被对象化,艺术对象化的目的就是为了证实艺术想象的真实性。所以,艺术想象这种思维方法的最终目的,就是要超越原本的事物,达到一种艺术的显现。因此,艺术想象并不是对事物的简单还原,而是对事物的一种超越和再造,这是首先必须明确的。之所以称想象为思维,还因为人在思维过程中,必然伴

① 彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年版,第80页。

② 李维主编:《心理学百科全书》,浙江教育出版社1993年版,第233页。

③ 朱行能:《写作思维学》,人民出版社2007年版,第372页。

④ 中国社会科学院外国文学研究所编:《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社1979年版,第47页。

⑤ [德]埃德蒙德·胡塞尔:《现象学的观念》,倪梁康译,上海译文出版社1986年版,第61页。

随着向往、联系、构造等思维活动,在艺术创造活动中,更是如此。

(二) 音乐想象的思维特征

作为音乐的想象,它的思维特征是非常明显的:

其一是意向性。意向性,是一切思维的基本特征,也“是任何意识的基本结构”^①。胡潇认为,想象思维的主要方式是:“或者在对象不具备时,调动和组织以往的有关记忆材料,幻念地构作这些对象;或者在对象具备时,观念地保持着这些对象,使主体离开对象的真实时能够真实地想象对象;或者在对象材料只是片面地、阶段性地出现,因而对象模糊不清的时候,意向指导主体将相继出现的片断材料组成为一个有中心意义的想象对象,使不完全、不清晰的对象在想象中变为完整的、清晰的对象;或者在对象事物混杂于整个环境之中时,意向驱使意识从环境中引退,而专注于对象,把整个环境想象为对象的‘场’,归属于对象之下,使之成为对象性的环境,亦为负载主体需要的环境,理想化的环境。”^②由此可见,想象思维的意向性是非常明显的。而这种意向性一旦进入艺术作品,就演变成了隐喻式的内涵思维。一般来说,音乐家绝对不会将自己的意向鲜明地表现出来,而是将它转换为音乐意象予以传达,这样,音乐家的意向就隐含在音乐意象当中了,这大概就是音乐想象思维和一般想象思维不太一致的地方,也是音乐想象思维的特殊性所在。音乐家展现给接受者的作品,其意向性已经作为一种潜流被笼统、模糊或者变形地存在于其中了,因而音乐也就变成隐喻的音乐了。因此,音乐想象的根本就是要从音乐的整体需要出发,使并不存在的对象变为现实。所以,萨特指出:“想象性意识的具体的动因本身便预先假定了意识的想象性结构;意识的现实总是包含着向特殊的想象性意识的隐退,这种想象性的意识也就如同是境况的逆命题一样,而且境况也是在与它的关系上得到规定的。”^③音乐想象的动力在于艺术家创造的欲望和渴求的欲望,把不可能或者不存在变为现实,来满足人们的理想和愿望,因此黑格尔说:“想象是创造性的。”^④据此,黑格尔对艺术想象做了三点规定:首先是艺术家要

① [法]让-保罗·萨特:《想象》,杜小真译,上海人民出版社2008年版,第107页。

② 胡潇:《意识的起源与结构》,中国社会科学出版社2004年版,第244—245页。

③ [法]让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社1988年版,第282页。

④ [德]黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第357页。

有想象思维的禀赋和能力；其次是艺术家必须将想象之物变成艺术真实之物；再次，艺术家必须以隐喻的方式将艺术想象予以表现，亦即给作品灌注进生气和情感。^①想象的外部形态表现为具象，内在形态表现为线性思维，尽管其概念性很弱。因此，想象思维的“根本心理动因是向往、渴望和信念”^②。

其二是非逻辑性。由于想象思维“向往、渴望和信念”的特征，因此想象思维往往是激情式的、瞬间性的、跳跃式的、框架式的和朦胧的。由于音乐的本原是情感的，“它的主要目的是情感的满足”^③，就是“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”^④，因而，原始的诗、歌、舞就这样产生了。当然，现代的各类艺术也不例外。严格地来说，艺术想象是虚构，是嫁接，是弥补，是即兴，是按照事物“应当有的样子描写”^⑤的，它“需要想象、推测和‘虚构’”^⑥。

因此，纳尔逊·古德曼认为：“虚构、诗意、绘画、音乐、舞蹈和其他各种艺术的世界，在很大程度上是用像隐喻那样的非文字工具、像例证和表达那样的非指谓性方法，并却也常常是由对图画、声音、手势或其他非语言系统的符号的运用构筑起来的。”^⑦艺术隐喻的要求本身就需要艺术家充分发挥自己的想象力，在描绘人物的时候，“按照人应当有的样子来描写”^⑧，“求其相似而又比原来的人更美”^⑨。和其他艺术一样，音乐的目的虽然也是要表现生活、表现情感，

① 参见〔德〕黑格尔：《美学》第一卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第357—359页。

② 胡潇：《意识的起源与结构》，中国社会科学出版社2004年版，第246页。

③ 〔英〕鲍山葵：《美学三讲》，周熙良译，上海译文出版社1983年版，第14页。

④ 《毛诗序》，载郭绍虞主编：《中国历代文论选》第一册，上海古籍出版社1979年版，第63页。

⑤ 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，载〔古希腊〕亚里士多德、〔古罗马〕贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生译，人民文学出版社1962年版，第89页。

⑥ 〔苏联〕高尔基：《谈谈我怎样学习写作》，《论文学》，戈宝权译，人民文学出版社1978年版，第159—160页。

⑦ 〔美〕纳尔逊·古德曼：《构造世界的多种方式》，姬志闯译，上海译文出版社2008年版，第106页。

⑧ 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，载〔古希腊〕亚里士多德、〔古罗马〕贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生译，人民文学出版社1962年版，第90页。

⑨ 同上书，第49页。

但音乐中的生活却是音乐家个体思维下的生活，是一定情境下的生活，是音乐家充分发挥自己想象后的生活，那么它必然不受现实生活逻辑或常规逻辑的限制。音乐的理想本身就是音乐的“逻辑”，因为“理想形式的美应该是更卓越的美”^①。想象是向完美的驱进，因为“人性追求完满，完满的追求变现出理想的境界，几千年来呈现为一幅幅图画，虚假而美好，直到现代”^②。唯其如此，音乐家的创作才称得上是真正意义上的“艺术”，才称得上是“创造的艺术”。事实上是，“理想境界的变现最终只能在艺术中实现”^③，故而，音乐是想象的宠儿！

其三是模糊性。音乐家为了表现出更富于想象性的时间和空间，他往往会省略对象的某些部分或者抛弃一些精确的描述，而改用模糊的或不确定的描述，从而使音乐的隐喻性大大增强。就音乐艺术而言，音乐家认识世界的目的，并不在于怎样准确地描述外部世界。当然，音乐这种情感的艺术也不可能做到对外部世界的精确描绘，这不是它的强项，它就只能采用一种想象的手段，以隐喻的方式，通过特定的自然或社会的现象来表现深层的人类情感。在这里，作为审美认识对象的外部世界只是一个感发主体的触因，而且音乐家对外部世界的把握从本质上来说是非叙述性和非完全描写性的，他无法做到明晰的表现，而只能靠想象，只能靠隐喻，这样，音乐家对外部世界的审美认识及其表现就只能是模糊的、隐喻的。同时，从接受者和表演者的角度来看，对音乐作品的解读，听众也需要展开想象，只有在想象中把情感的音乐还原成具象的东西，听众才能对音乐做出“正确的”解读和评价，然而，这种所谓的“正确”也只能是一种模糊的东西，不可能做到绝对的清晰和精准。而音乐语言是由音乐家来组织的，他的组织也仅仅是他的组织而已。这种组织，对音乐家本人而言，可能是清晰的，然而音乐家的想象不可能和表演者和听众做到无缝对接，能做到的也仅仅是大致方向而已，所以音乐语言本身就带有模糊性。当然，还有表演者，表演者在表演过程中，显然也要发挥自己的想象力，他的想象显然又是另外一种情况，他必然会把听众带入一个即时的情境，这种情境又不同程度地

① 〔古希腊〕亚里士多德：《诗学》，载〔古希腊〕亚里士多德、〔古罗马〕贺拉斯：《诗学诗艺》，郝久新译，九州出版社2007年版，第107页。

② 朱青生：《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》，商务印书馆2000年版，第130—131页。

③ 同上书，第139页。

增加了音乐本身的模糊性。作为接受者来说,在欣赏音乐过程中,他也必然会发挥自己的想象,这种想象不仅会表现出专业性,可能也会表现出某种模糊意识的性质。

(三) 音乐想象的基本方式

首先,想象的生成机制比较复杂,有学者认为,要经过知觉形象积累——记忆意象——创见意象——假遗忘——灵感爆发——创见意象形式化等思维环节。^①这里所说的想象并不是完全意义上的艺术创作想象,而是一种接受想象或者批评想象。因此,滕守尧先生认为:“审美想象大体上可以分为两种,即知觉想象和创造性想象。前者是一般审美活动中的想象,这种想象不能完全脱离开眼前的事物。创造性想象则是艺术创作过程中的想象,它是脱离开眼前的事物,在内在情感的驱动下对回忆起的种种形象进行彻底改造的想象。”^②也就是说,真正创作意义上的艺术想象,它属于创造性想象。所谓“创造性想象,是在脱离开眼前的知觉对象的情况下进行的,创造性想象的基础是无数次的感知、大量的观察和丰富的经验”^③,它的本质是“创造”,这当然也主要是由于艺术隐喻的需要。

因此,从创作思维的实际流程来看,艺术想象一般要经过直接形象积累——记忆表象——灵感爆发——转换意象——创见意象等过程。

其次,虽然想象是虚构的,但思维是基于实体的,因此,想象思维是建立在知觉形象积累之基础上的。对此,屠格涅夫就很坦诚地说:“我应该承认,如果没有一个逐渐融合与积累了各种适当要素的活人,(而不是观念)来做根据,我决不想去‘创造形象’。我没有随意发明的天才,总是需要一个使我能够站稳脚跟的基地。”^④可见,思维的运作是离不开现实生活作为基础的,然而“想象活动最终产生的形象也并不一定是现实生活中具有的事物,大多数现实事物的形象都要在想象的熔炉中被熔冶和重新塑造,它们或是被夸大,或是被缩小,或是比原来粗糙,或是比原来细腻”^⑤,也就是说,它是非它。因此说,“想像意味

① 参见童庆炳:《艺术创作与审美心理》,百花文艺出版社1992年版,第244页。

② 滕守尧:《审美心理描述》,四川人民出版社1998年版,第58页。

③ 同上书,第59页。

④ [俄]屠格涅夫:《关于〈父与子〉》,载童庆炳:《艺术创作与审美心理》,百花文艺出版社1992年版,第245页。

⑤ 滕守尧:《审美心理描述》,四川人民出版社1998年版,第60页。

着对客观现实——存在着的和存在过的——的改造和变异”^①。有了知觉形象积累，随之由于某种机缘触媒的引发，勾起记忆表象的浮现，从而产生就某一对象为原型的创作欲望和灵感，再进行意象的整合处理，也就是对记忆表象进行变形、转换、调色、夸张等处理，最终形成基于情感的艺术意象，将艺术之“显”转换为艺术之“隐”，这就是艺术想象思维的全过程。所以，“想象——或凭借影像的认识——和知性之间存在着深刻差异”^②，这种差异性保证了艺术创造的自由度，使得艺术家免受逻辑或者意识观念的束缚，这正是作为思维的艺术想象的特殊性之所在。然而，想象并非对思维的颠覆，“想象和知性并非绝对不同，因为通过各种影像所包含的本质的发展，想象和知性的互通是可能的”^③。因此，艺术是艺术家特殊思维下的产品，想象和思维是一个异质同构体，音乐也不例外。

第三节 意象与象征

一、意象

（一）意象的本质

这里，首先要区别“意象”和“意象思维”。意象“是指在知觉基础上于大脑中形成的感性形象，由于它是仅存于人的主观心灵中的感性形象，故称为意象。”^④因此也称“心理意象”。意象思维则是指“当艺术家思考时，构成其思维流程的有当时不在场的一些物体的意象。这种常常伴随着意象的思维活动，即为意象思维。”^⑤这里主要指后者。同时，必须指出的是，因为意象本身就是思维的一种特殊形式，因而实际上，心理意象的演变和审美化、隐喻化形成的过程就是意象思维。

艺术思维“以意象思维为主。因为艺术的掌握是对世界的审美价值的掌握，而任何审美价值都体现在一定的物象或形象上”^⑥，这说明意象首先是思维的。韦

① 钱谷融、鲁枢元：《文学心理学》，华东师范大学出版社2003年版，第115—116页。

② 〔法〕让-保罗·萨特：《想象》，杜小真译，上海人民出版社2008年版，第3页。

③ 同上。

④ 鲁枢元等主编：《文艺心理学大词典》，湖北人民出版社2001年版，第53页。

⑤ 同上。

⑥ 张法、吴琼、王晓旭：《艺术哲学导引》，中国人民大学出版社1999年版，第190页。

勒克、沃伦则进一步指出,意象实际上是“作为一种隐喻”^①而存在的,因为“在莎士比亚、艾米莉·勃朗蒂和爱伦·坡这样不同作家的作品中,背景(一种‘道具’系统)常常是一个隐喻或者象征:汹涌狂暴的海、暴风雨、荒凉的旷野、阴湿而黑暗的湖沼旁的破败的城堡等”^②。意象“是借助隐喻的手段”^③来实现的。也就是说,一切艺术意象都是对人类思维中隐喻活动的揭示。因此,意象是隐喻的。

当然,意象是离不开影像的。影像作为思维的物质支撑,它把情感的隐喻为人们活灵活现地展现出来。思维是属于影像之外的一种东西,“是心灵的无意识的行为,这种活动要变成有意识的,需要影像和词语”^④。影像作为形式的结构,形式作为意象的情感支撑,艺术隐喻的本性就存在于形式之中。就艺术隐喻而言,事实上,美感并不是有些学者所说的是“思想和形象的结合”^⑤,而是艺术家因形式而产生的情感进而形成的意象。由于形式的不确定性因素,从而促使了艺术意象的隐喻性生成。既然隐喻是属于思维范畴的东西,因而艺术隐喻便是意象之外的东西,隐喻是隐含在意象之中的。“意”和“隐喻”相比较,它是艺术中相对比较稳定的因素,而隐喻则是相当活跃和不确定的。艺术之所以在不同的接受者之间有着不同的理解,甚至是大相径庭的看法,其内在因素就是意象作为一种隐喻的因素在起作用。因此我们只能说,意象是艺术中相对稳定的因素,它是我们理解艺术隐喻的必要条件和基本途径,它是艺术隐喻思维过程中的一个环节,而并非艺术隐喻本身或者全部。因此,中国古代的“意象”说并不完全等同于西方之“意象”说。中国的意象理论中的“意”并不单纯指“思想”,它实际上包括了除“思想”之外的“情感”、“意念(思维)”甚至更多潜在因素,是一个包含有多种成分的综合体;而西方的“意象”之中的“意”,从某种意义上来说,指的就是“思想”。相对于中国古代文论中的“意”来说,西方的“意”要单纯得多。中国古代的“意象”中的“意”,实际上更多地是指“思维”。而这种“意”贵在“妙不可言”、“言无不尽”、“言不尽意”。

① [美]雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,生活·读书·新知三联书店1984年版,第203页。

② 同上。

③ 同上书,第209页。

④ [法]让-保罗·萨特:《想象》,杜小真译,上海译文出版社2008年版,第56页。

⑤ 彭立勋:《美感心理研究》,湖南人民出版社1985年版,第159页。

也就是说,艺术之所以“妙”、之所以能够产生出“无尽之意”,就是因为艺术之“象”或“形式”乃至“情感”的缘故。“意”因“象”或“形式”而得以无限扩张,而得以无穷变相,从而使有限之“象”产生了无穷之“意”,这样,“象”便成了艺术隐喻的载体,它实际上是艺术家思维的流淌。如果从真正意义上的艺术来看,应该说西方现代派艺术是对真正意义上的艺术的回归,是向中国传统艺术的看齐,是在补艺术的课。西方传统艺术虽然表意更加明确,用笔更加精细,造型更加逼真,然而其隐喻价值却有限,对此,西方现代艺术批评家给予了充分批评,而对现代派艺术则给予了很高评价,这显然是对艺术本源的一种回归。

最后,回归音乐的意象,可以借用卢梭的话来予以阐释:“音乐艺术是一种替代:有关对象的极其细微的意象的替代,亦即,有关对象的在场在目睹者心灵中激发的情感的替代。”^①这说明音乐是从细微处见真理的一门艺术。不过这种细微并不是其他艺术的描绘,而是一种时间意义上的艺术表现。

(二) 音乐意象的思维特征

音乐意象作为音乐艺术隐喻的核心因素,它有如下特征:

其一是不完整性。由于音乐家在营构意象时,要按照“内在意象”或“心灵的意象”^②对实体之“像”进行修正,正如画家在“具体作画时,他似乎总是在根据某种标准或模型修改着或校正着纸上的画”^③,这个时候,音乐家的思维实际上是按照音乐隐喻的要求对“像”进行“修改”或“校正”的,以使其成为符合“意”之需要的“象”。由此看来,艺术表达的是“象”之下的“意”,而“意”又是由“隐喻”支撑起来的,“隐喻”又是在“思维”的运作下形成的。因此,音乐意象“决不是对可见物的忠实、完整和逼真的复制”^④,它完全是在按照“自己应有的”的形式存在的,它在“不完整”中实现着隐喻的目的。因此,“意象的非完整性,是一切心理意象所特有的”^⑤。就音乐创作而言,在创造过程

① [法]让-雅克·卢梭:《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》,洪涛译,上海人民出版社2003年版,第113页。

② [美]鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,四川人民出版社1998年版,第127页。

③ 同上。

④ 同上书,第136页。

⑤ 同上书,第138页。

中,音乐家靠思维召唤和选择“心理意象”,也许被召唤和选择出来的只是原型之像的很少一部分,但就某一音乐作品创作而言,那已经足够了。而那些未被召唤或“落选”的也许是非常有价值的或最有价值的部分,或许就成为音乐的最有价值的隐喻之所在。当然,也有一部分是音乐家出于隐喻的需要,而有意搁置或隐匿起来的。因而,听众对音乐的理解往往并不太关心音乐家给我们提供的现实意象,而是把更多的精力用在了没有表现出来的或者说是隐喻的那部分。所以,音乐正是在不完整中实现其隐喻价值的。

其二是模糊性。由于意象内在的复杂性,由于为了增强音乐的表达和想象空间,增强音乐的感染力和审美价值,在营造意象时,音乐家往往要采用模糊的方式表达。模糊作为人类的一种思维方法,它是在保留反映对象本质特征的模糊性的前提下运作的思维活动,或者说是以把握对象的模糊性为目标的思维活动。对于意象的模糊性处理,在中国古代文艺理论中有诸多论述,诸如“诗无达诂”、“妙在含糊”、“一言难尽”、“言有尽而意无穷”、“不著一字,尽得风流”、“味外之旨,韵外之致”、“含不尽之意见于言外”、“如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之花”、“寄托在可言不可言之间,指归在可解不可解之会”,等等。还有像我国古代戏剧、绘画、书法、雕塑等艺术意象创造中,讲究“神似”,追求“韵味”,强调“空灵”,重视“虚笔”等,也都是对艺术意象的模糊化要求。在西方,从亚里士多德开始,就非常重视意象的模糊性。亚氏认为艺术实际上就是“说谎”。卡夫卡则认为“心灵意象”事实上“大都不清晰、不具体”、“或模模糊糊的”^①。事实上,和其他艺术一样,音乐家在创造艺术意象的时候,一是为了增强音乐的审美感染力、拓宽音乐的想象空间,往往会将音乐意象进行模糊化处理;二是音乐意象是一个复杂的综合体,其中有许多因素都是难以精确、清晰界定的;三是音乐家对处于动态的、不断演变着的客观对象信息的输入,也不可能等到完全精确、清晰地去测量数据以后或者等到结果以后再去表现,灵感和直觉只允许他模糊地、大概性地营构意象;四是“心灵的意象”要求音乐家必须按照意象的自身要求对对象进行变形处理,要达到既像又不像,也就是意象的模糊;其五是音乐意象实际上是音乐家情感的产物,而情感本身就是具有模糊性的,具有感觉的因素的,在其之下产生的

① 参见〔美〕鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,四川人民出版社1998年版,第140页。

意象当然也是模糊性的。意象的模糊性在音乐创作中具有重要作用：其一，它可以使音乐的含义成倍地丰富起来；其二，它能够揭示出更为复杂的意义；其三，它可以造成距离的美感，增强音乐作品审美感染力的范围和强度，使音乐作品具有无穷无尽的可解释性；其四，根本的一点，就是能够增强音乐作品的隐喻性。

其三是暗示性。一部规模较大的艺术作品，都是由一系列意象组成意象群或意象链，从而形成艺术象征，来实现对艺术主题揭示的。而艺术主题则是靠逻辑推理来实现的。在意象这个包含有形象和推理的矛盾体中，推理往往是暗含的，音乐也不例外。因此，在运用音乐语言的时候，音乐家往往会以各种形式实现艺术暗示。一般来说，是音乐语言创造了音乐意象，形成音乐语境，再由音乐语境创造音乐意义的。^①从某种意义上来说，暗示是建立在模糊性基础上的。不过和模糊性相比较，由于音乐家个性及其情感等因素，暗示的两物之间距离更远，更不容易理解，它的隐喻性质更加明显，隐喻能力更强。尽管暗示的隐喻方式物与物之间几乎是一对一的，但由于暗示的语境的灵活多变性，从而造成了暗示这种隐喻方式更容易被人误解或忽略。一般来说，音乐意象之暗示，只是音乐家给人们提供的一个大致意图指向，并不一定很精确、很清晰。暗示的关键性方法是简化，简化又具有模糊性质。虽然音乐家笔下的“意象的轮廓线、表面质地和色彩等都是模糊的，却能以最大的准确性把它们想要唤起的‘力’的式样体现出来”^②。“力”是激情的一种展现，“力”是最具暗示性的一种方式。音乐简化或音乐暗示，可以给人带来诸多遐想，可以在瞬间调动起接受者的情绪。当然，真正要理解暗示，必须要有相关的知识和对特定暗示语言的掌握，否则的话，也许会出现理解偏差的情况。

二、象征

（一）象征的本质

黑格尔认为：“象征是一种符号。不过在单纯的符号里，意义和它的表现的联系是一种完全任意构成的拼凑。这里的表现，即感性事物或形象，很少让人

① 参见保罗·利科：《活的隐喻》，汪堂家译，上海译文出版社2004年版，第258页。

② 〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，四川人民出版社1998年版，第143页。

只就它本身来看,而更多地使人想起一种本来的外在于它的内容意义。”^①黑格尔这是说一般性的符号,而关于艺术符号,黑格尔进一步说:“在艺术里我们所理解的符号就不应该这样与意义漠不相关,因为艺术的要义一般就在于意义与形象的联系和密切吻合。”^②为什么这样讲呢,就是因为艺术作品本身已经经过了艺术家的思维过滤,经过了“隐喻式的转换”^③,经过了艺术家对艺术素材的组合与分解、强调、排序、删减和补充、变形^④等艺术隐喻化处理。因此,艺术中的每一个符号都是整体思维系统下的一部分,是不可或缺的,所以它的一切都与意义相关。虽然余秋雨所说的“象征,就是有限形式对于无限内容的直观显示”^⑤不能令我们完全满意,但他还是给了我们一定的艺术提示。因此,从艺术隐喻的角度来看,象征,就是有限形式对无限意义的间接表现,这也许更符合象征作为艺术隐喻之重要方式的基本特征。之所以说象征是隐喻的,是因为“在象征活动中,象征是用小事物来暗示、代表一个远远超出其自身含义的大事物”^⑥,而且构成象征的基本思维方式——意象——本身就是隐喻的。

作为艺术的特殊形式,音乐也是象征的,这主要是因为音乐是情感的。因为“如果音乐不是情感的符号,那么它就没有意义(或具有纯内在的、形式的意义);但音乐具有情感的意味;因此,它具有象征性。……音乐(它的形式)的一些特征必须与处于音乐作品之外的人的情感世界(如果不是当下的情感)相联系。这种关系被恰当地描述为象征的关系,因为它包含了音乐企图超越自身抵达的东西,即使音乐仍没有所指(因为这种联结并不以任何人的意图为转移)”^⑦。所以完全无须怀疑音乐作为一种象征的存在。事实上,艺术与世界的关系本身就是一种隐喻、象征的关系,人与人、人与物、物与物之间都构成了实实在在的象征关系。

① [德]黑格尔:《美学》第二卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第10页。

② [美]鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,滕守尧译,四川人民出版社1998年版,第10页。

③ [美]纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》,姬志闯译,上海译文出版社2008年版,第8页。

④ 同上书,第8—18页。

⑤ 余秋雨:《艺术创作论》,上海教育出版社2005年版,第150页。

⑥ 严云受、刘锋杰:《文学象征论》,安徽教育出版社1995年版,第3页。

⑦ [美]斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社2007年版,第115页。

（二）象征与意象的关系

笔者的基本观点是：意象是象征的基础或基本元素。一般而言，象征是由诸多意象组成的，因为“意象的功能是象征性的”^①。当然，关于意象、象征、隐喻的关系与区别，韦勒克、沃伦早就有论述：“首先，我们认为‘象征’具有重复与持续的意义。一个‘意象’可以被转换成一个隐喻一次，但如果它作为呈现与再现不断重复，那就变成了一个象征，甚至是一个象征（或者神话）系统的一部分。”^②虽然韦勒克、沃伦并没有谈到意象群的问题，但根据他们的论述，就艺术隐喻整个系统而言，意象是片断性的，意象的重复或者意象群构成了象征，作为整体单元的单个艺术意象或意象群才透射出艺术隐喻的本质，也就是说，只有象征才是艺术最终的隐喻。当然，象征实际上是建立在艺术比较、类比、联想、想象、意象基础上的一种整体形态，是艺术思维的终端，也是一个思维的过程，是艺术隐喻的流程。艺术家“就是用隐喻来进行思维”^③的，整个艺术形成的过程实际上就是象征的过程，也就是隐喻的过程。

（三）音乐象征的思维特征

其一是隐喻性。这是音乐象征最为根本的特征。从表面上来看，象征是符号的，但它却是一种非常特殊的符号，因为在象征的背后，有音乐家特定的“所指”，也就是“隐喻”。而这种“隐喻”又不是通常意义上一般修辞学的，而是出于音乐的特殊要求以及音乐的本性所在而建立起来的象征思维体系。这种“隐喻”也就是“艺术隐喻”，它“往往是用‘两个世界’的关联方式直接指涉着人或世界的具体存在境况，它不是此一实存世界在彼一世界的投射或倒影，而是将此在世界提炼和升华为彼在世界，并藉此使此在世界得以提升”^④，它给人们展示的完全是精神的世界、艺术的世界、能够弥补人的精神缺憾和实现精神理想的世界。由于它的隐喻性，把精神力量和审美观照提升到了人的需求极限，以及蕴藏了人们永远无法破解的诸多精神的和审美的隐在内涵，因此，象征才具有无限的艺术感召力和审美感染力。和一般比喻相比较，“象征所蕴涵的‘隐

① [法] 让-保罗·萨特：《想象心理学》，褚朔维译，光明日报出版社 1988 年版，第 154 页。

② [美] 雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店 1984 年版，第 204 页。

③ 同上书，第 234 页。

④ 贺昌盛：《象征：符号与隐喻》，南京大学出版社 2007 年版，第 3 页。

喻’已经扬弃了一般比喻的明晰性和语意关联上的对应性，而带有了抽象的甚至含混的特征”^①。这里所说的“抽象”并非象征本身，而是指其内涵的深刻性；“含混”也并非含糊混乱，而是指艺术象征由于其隐喻的本性，在“象”的作用下，艺术的思想被无限放大，一般我们很难把握。音乐更是如此。

其二是暗示性。音乐象征是借助符号间的相似性，在隐显的矛盾中力图给接受者展示更为广阔、更为深刻的隐喻内涵，力图给人们揭示更多的未知领域，这就决定了音乐家必然会以种种暗示的方式将人们带向一个神秘而多彩的世界。破解象征之隐喻，必然需要接受者灵魂的贴近与精神的融入，因为象征本身就是人的精神层面的东西。从音乐的角度来说，象征的符号就是音乐意象，音乐家的象征，靠意象把亦真亦幻、意识与物质、精神与现实、隐与显给人们以音乐的方式表现出来，其时时处处都充满着暗示。从音乐的本性出发，从思维的角度来看，象征“传达寓意的方式是暗示和隐指的”^②，它不能也不应该直接给出或者体现出音乐家的意图，而且，“有意地保持象征形象的暗示性，乃至难解性，成了不少创造象征形象的艺术家的自觉追求”^③。可以说，象征所建构的艺术世界，既是一个充满隐喻、充满神奇的世界，又是一个深邃无底的世界。不仅如此，象征所要使人意识到的并不是此在之物，“而是它所暗示的普遍性的意义”^④。“另有所图”是包括音乐在内的所有艺术的共同追求。

其三是系统性。艺术作为系统，艺术作为隐喻思维的过程性成果，其主要特征体现在象征上。而象征不仅是一个思维的过程、隐喻的过程，而且是一个极其严密的系统。“象征的世界是一个具有时间统一体和事物连续性特征的世界”^⑤。象征是情感与事物、事物与事物之间所建立的内在联系方式。因此，在音乐象征思维中，或者说在音乐象征隐喻思维中，并不是一个音乐元素自身就具有意义，而是在一个元素与另一些元素的联系中，形成一个音乐象征系统，表现为一个音乐系统的意义。象征是“建立在某些已经基本固化的隐喻的基础之上”^⑥的，它是

① 贺昌盛：《象征：符号与隐喻》，南京大学出版社 2007 年版，第 3 页。

② 严云受、刘锋杰：《文学象征论》，安徽教育出版社 1995 年版，第 221 页。

③ 同上。

④ [德]黑格尔：《美学》第二卷，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 11 页。

⑤ 耿占春：《失去象征的世界》，北京大学出版社 2008 年版，第 43 页。

⑥ 同上。

一种文化传统,是音乐家人生经验和生命体验的内在发现,在音乐符号载体中“给予事物间以普遍联系的意义网络”^①。而元素与元素之间的艺术联系,即以象征方式联系,也就是通过隐喻的方式建构,它正是听众感知音乐意义的方式。同时,象征过程的音乐各个环节的互渗性,也确保了音乐象征的系统性、作为思维的隐在性。音乐象征以其特有的系统方式、隐喻方式,给接受者提供寻找艺术之“显”与“隐”的连接点,从而为接受者认知音乐的意义和价值提供了可靠的保证。

其四是导引性。音乐的象征,不仅仅作为一种符号,更重要的它是一个隐喻思维过程,因为“思维是流动的,半透明的,运动的”^②。既然是流动的,那就有迹可寻;既然是半透明的,那就有透亮可览;既然是运动的,那就充满活力。明喻属于“述说”,而象征则靠自身的存在揭示意义,这便是它的“隐喻”性质。明喻是要把意思说明白,而隐喻则是把意思通过“意象”无限放大和模糊化。因此,“象征作为展示的东西,就是人们于其中认识了某个他物的东西”^③。再从象征的本意来看,它“本指一枚代币或一个筹码,可以掰成两半,并根据断处的裂痕再加以识别”^④,这说明,作为音乐隐喻的象征是可以认知的。既然象征是可以认识的,说明音乐家在创造音乐作品的时候,就必然会设置一些导引性的关节,留下必要的“窗口”,引导接受者进入隐喻的世界。一般来说,艺术家在创造艺术作品的时候,会从以下几个方面引导接受者:一是超越式的象征,也就是给接受者以充分的想象和思索空间;二是在抽象中表现,以抽象引导接受者实现对艺术的形式超越;其三是由此及彼,展露出事物的内在联系,由此及彼而达艺术之目的。这三方面对音乐而言,表现得尤为突出。

(四) 音乐象征的营构

创造象征的基本出发点要充分考虑其隐喻性质,因为艺术“总是以其能够成为象征形象并能传达象征寓意为目的”^⑤的。根据严云受和刘锋杰两位先生的

① 耿占春:《失去象征的世界》,北京大学出版社2008年版,第43页。

② [法]让-保罗·萨特:《想象》,杜小真译,上海人民出版社2008年版,第50页。

③ [德]汉斯-格奥尔德·伽达默尔:《诠释学I真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆2007年版,第105页。

④ 贺昌盛:《象征:符号与隐喻》,南京大学出版社2007年版,第5页。

⑤ 严云受、刘锋杰:《文学象征论》,安徽教育出版社1995年版,第223页。

研究,其基本方式首先是要“有意地保持象征形象的暗示性,乃至难解性”^①,在模糊性和暗示性下确保艺术象征的隐喻性质。在象征性形象的营构中,艺术家要考虑两个相向的过程:“一个是谜的建构过程,一个是谜的解构过程。建构过程,是谜的隐蔽过程;解构过程是谜的意义的敞亮过程。能建构又解构,能隐蔽又敞亮,正好造成了象征形象那特有的含蓄隐晦之美,却又让人能够领略其奇妙之处。这就是象征形象的营构特点,也是象征形象可以顺利地透射其内涵的内在机制。”^②所以,象征的营构“是把实在之物变成不实在或不那么实在之物”^③。象征是艺术家对世界本体的一种认识,是人与世界共存共在的一种方式。因此,艺术之象征并不是修辞学意义上的那些零星的东西,也并非中国古代文论中所说的“兴”那么简单。

“通过意象的惨淡经营来创造象征形象,是象征创造的基本方式,也是象征寓意透射的主要方式。因为‘意象真正的功用是:它可作为抽象之物,可作为象征,即思想的荷载物。’这就是说,意象对于稳定地凝聚象征寓意与呈示象征寓意,都是行之有效的。”^④换言之,象征隐喻的实现,主要靠意象的成功营造。因此,“大多数心理学家都把思维看作是一种选择与组织的活动,这种活动间接地在无意识中了解了意象,并按照周围的环境将这些意象加以安排和联结;思想是严格地停留在它所收集到的意象的外部的,这一点或许可以比作一位棋手为了摆出某个棋局而在棋盘上移动他的棋子。每一种组合都是一种象征”^⑤。每一位聪明的艺术家都会把意象的营构看作是艺术作品成败的关键,在对意象的营构过程中,他们是极其慎重而又极其投入的,尤其是对意象群的营构,不光对其顺序,而且对其功能与作用以及在艺术作品中的地位,他们都要做严格的排列和区别,从而使它们完全符合艺术象征和艺术隐喻的要求。同时,艺术家也非常重视意象本身的特点和自身的规律,以便把每个意象的作用发挥到最大限度。何以如此?因为“意象在本质上,在其本来的结构上就是象征性的;意象

① 严云受、刘锋杰:《文学象征论》,安徽教育出版社1995年版,第221页。

② 同上书,第224页。

③ 同上。

④ 同上书,第244—245页。

⑤ [法]让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社1988年版,第154页。

的象征性结构如果使意象本身受到破坏也就会受到抑制”^①。

就音乐创作而言,音乐隐喻形成的过程,音乐创作的过程,也就是音乐家生命体验与音乐意义建构的过程。整个过程,实际上就是音乐象征的过程,也是隐喻的过程,因为“经验与意义具有一种象征属性”^②。在创造象征的过程中,音乐话语便持续地“处在活的隐喻的创造过程之中”^③。既然“在艺术中一切都是象征的”^④,那么,在整个音乐创造的过程中,音乐家便始终是按照象征的要求来进行隐喻思维的,因为“象征所体现的是事物之间的连续性和统一性”^⑤。可以说,象征构成了音乐乃至所有艺术的灵魂,音乐的隐喻也就在它的流动之中不断透出某些信息,从而为音乐的审美魅力、审美价值的提升提供了坚实而有力的保证。象征作为艺术隐喻的本质和驾驭者,它改变着世界,改变着人们的观念,改变着世间的一切关系。因而,“在象征的世界里,没有什么事物是纯粹自然的或单独存在的,最卑微的受苦可能是拯救,贫穷可能是幸福,死亡也许是一种诞生,将要发生的可能是过去的一种重视,自然秩序中蕴含着人类社会的道德根基:最两极的特性表现在对立的事物之中”^⑥。也许,在浩如烟海的象征体系中,其隐喻的价值并不被人们过度关注,然而,事实终归是事实,在虚无缥缈和庸俗低级的自我陶醉中,总有一天,人们会回到现实,会从隐喻的艺术殿堂里寻找自己的辉煌。

① [法]让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社1988年版,第154页。

② 耿占春:《失去象征的世界》,北京大学出版社2008年版,第3页。

③ 同上书,第42页。

④ [意]克罗齐:《美学原理美学纲要》,朱光潜等译,外国文学出版社1983年版,第42页。

⑤ 耿占春:《失去象征的世界》,北京大学出版社2008年版,第42页。

⑥ 同上。

第七章 音乐隐喻的理解

音乐是情感的艺术，也说明音乐是一门抽象的艺术。和别的艺术相比，音乐的感染力显然更强。但接受者被感染，却并不等于他就理解了音乐。事实上，感染和听懂、激动和理解是两码事。因而，要想真正理解音乐，尤其是音乐的隐喻，除了专门的知识以外，恐怕切入的路径也很重要。具体而言，理解音乐的隐喻除了要具备客观条件、主观条件外，还必须了解音乐的特征，并选择好切入路径。

第一节 了解音乐的隐喻

笼统地讲，艺术隐喻就是非直接表达的一种方式，音乐隐喻也不例外。它往往采用替代、转换、假借、暗示、反讽的形式表现出来，这是我们理解音乐时首先要了解的。

一、弄懂音乐符号

音乐是自由的艺术，因为音乐“可以随心所欲地创作和吟唱出来”^①，所以它的隐喻可能性和隐喻价值就更高。

音乐是符号的艺术，这是艺术界的基本共识。苏珊·朗格曾明确指出：“声音是交流的媒介，可以随意地创造和重复，而情感则不能。这样一种情况，就决定了音调结构可以胜任符号的职能。”^②因此说，“艺术是符号体系，是形式，它是贯注生气于此的内在心灵与外部实在的圆融一致的统一体”^③。所以要想准确解读音乐隐喻，首先要搞清楚音乐符号是什么。

① [美] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 37 页。

② 同上。

③ 谢冬冰：《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》，学林出版社 2008 年版，第 27 页。

音乐作为一种表达思想和情感的艺术,它采取的形式是音符、音高、节奏、旋律、和弦、和声等手段,而这些手段的采用本身就是某种隐喻,因为它实实在在构成了某种替代、暗示和转换。作为艺术符号,一经产生,“这个符号对于它所指代的事物就是隐喻”^①。就音乐符号而言,它并不是一个针对具体事物的概念,而是指一个系统内部的多种形式,这些形式主要是出于听觉的考虑,它是音乐家生命体验、情感、灵魂、意向和精神的某种外现、替代和暗示,它是要让人们在听觉感受中将其转换为某种心灵的东西才能够感受到的,这就是音乐符号及其隐喻的特殊性。因此人们在认识它、接受它的时候,就必须以某种特殊的眼光去看待它,而不能把它等同于文学的、绘画的、建筑的等艺术符号。所以说,“音乐的作用不是情感刺激,而是情感表现;不是主宰着作曲家情感的征兆性表现,而是他所理解的感觉形式的符号性表现。它表现着作曲家的情感想象而不是他自身的情感状态,表现着他对于所谓‘内在生命’的理解,这些可能超越他个人的范围,因为音乐对于他来说是一种符号形式,通过音乐,他可以了解并表现人类的情感概念”^②。因此也可以说,音乐是心灵的符号,也许这更有利于我们以平和的心态去接受它,去感悟它。

音乐虽然不像文学、绘画、建筑等艺术形式给我们以直接的、具体的符号展示,但它也是艺术家的一种符号创作行为,仍然是“由内向外转”的隐喻。不管怎么说,音乐都是对“实在”的一种表现或解释,因而它也应该是隐喻的。音乐作为一种艺术,它不是新闻,也不是实物堆积,自然应该是“以象征和暗示为手段”^③的。另外,从实质上来说,音乐依靠自己的特殊符号,也实实在在地是以此表现彼的表现方式,这就构成了隐喻,因为简单地说,“所谓隐喻,狭义地说即是指一概念只包括有意识地以彼思想内容的名称指代此思想内容,只要彼思想内容在某个方面相似于此思想内容,或多少与之类似”^④,这就构成了隐喻。因而,音乐靠音符、音高、节奏、旋律、和弦、和声等形式,能够有效实

① 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第48页。

② [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基、傅志强、周发祥译,中国社会科学出版社1986年版,第38页。

③ [英]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第186页。

④ 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第64页。

现此思想内容到彼思想内容的转换,因此这些形式因素也就当然地成为隐喻的所在了。所以在解释音乐隐喻的时候,应该也必须紧紧抓住音乐的这些基本符号,才能正确感受到音乐隐喻的真谛。

其实,直到今天还有人怀疑音乐是符号的艺术,这确实是一件令人遗憾的事情。反对者的唯一理由应该就是音乐并没有具体的语言符号,而只是一种抽象的存在,这是一种地地道道的偏见。从隐喻本身的要求和效果来说,事实并不像他们所说的,因为“语言越是成为抽象的,就越能拓展其内在的潜能,越有利于更加深刻地认识世界”^①。笔者想就这一点来说,音乐家应该感到自豪和荣耀,因为他在让人们感受愉悦的同时,又受到了深刻的思想启迪。更重要的是,音乐依靠抽象的符号,在丰富的想象中给人们打开了无限想象的空间。因此,“一切真正的艺术都是抽象的”^②,这一点不应该受到怀疑。音乐家正是靠直觉抽象“把难以言说的认识通过隐喻或象征等方法暗示出来,隐喻思维在语言的形成过程中就起到了举足轻重的作用”^③,所以才让接受者得以感受到既感性又抽象的音乐。

音乐的符号靠情感和音乐家特有的对生活的某种观照来表现生活,所以音乐的符号更多的是一种创造,一种审美的创造,一种抽象的创造。诚如卡西尔所言:“艺术家把事物的坚硬原料融化在他的想象力的熔炉中,而这种过程的结果就是发现了一个诗的、音乐的或造型的形式的的新世界。”^④

二、掌握音乐构型

和其他艺术形式一样,音乐也常常采用描绘的方式进行,这是事实。既然音乐是符号的艺术,音乐家当然就可以用其他艺术形式所惯用的描绘方式进行创造。描绘是实现音乐隐喻的重要途径之一。之所以说音乐也是描绘的,是因为音乐在运动中给人们展示某种想象,从而使音乐成为一种可感的艺术形式,一种隐

① 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第71页。

② [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1983年版,第156页。

③ 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第155页。

④ [英]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第200页。

喻的形式,尽管这并不是音乐最为显著的特征。然而,从某种角度来看,音乐却不能不依靠它,因为“隐喻的特点是形象、直接、素朴地描述对象。因此借助于隐喻,人们能更生动、形象地将人的体验展示出来”^①。不过音乐的描绘是在时空中进行的,它是动态的,要靠接受者的联想和想象才能感受到。

艺术家并不是在简单地或机械地模仿生活,而是在创造生活,或者说是在隐喻地构造生活、钩织生活,这一点在音乐上表现得尤为明显。艺术家是要在某一种形式下最大限度地给我们表现对象的美,那么他就必须创造。因此,卡西尔说:“艺术家的眼光不是被动地接受和记录事物的印象,而是构造性的,并且只有靠着构造活动,我们才能发现自然事物的美。”^②音乐的构造也是一种形式或构型,一种带有描绘性质的形式,一种隐喻的形式和审美的形式,因而要理解音乐的隐喻,当然就要了解音乐的描绘。需要强调的是,这里的“所谓构型,实质上是把艺术家要表现的意念、情感、形象通过一定的感性媒介物加以客观化,使之成为可传达的东西”^③,这在音乐中则是一种想象的构型。

艺术家描绘(构型)的目的,就是想给接受者一种直观的形式,让艺术成为五官可以感受到的艺术形象。这其中,艺术家不仅把他对生活、人生的感悟表现出来,而且还希望通过一定的艺术形式的隐喻让接受者也受到某种审美感受和思想启迪,所以说,艺术“并不追究事物的性质或原因,而是给我们以对事物形式的直观。但这也决不是对我们原先已有的某种东西的简单复制。它是真正名副其实的发现”^④。艺术正是依靠带有描绘性质的形式建构,给人以象征性的、审美的传达,音乐则靠其特有的节奏、旋律、和声等元素给人们创造出一个想象的空间,所以音乐的构型实际上是虚拟的。

艺术其实是艺术家对事物瞬间的一种感悟,也就是要把事物最具有审美价值和隐喻价值的瞬间凝固起来,然后让它在一种运动中给接受者慢慢揭开“庐山真面目”。因此,它给我们的是一种惊喜、一种震撼、一种思考。在这一方面,音乐表现得尤为突出。可以说,艺术家对事物的观照就是从审美的角度出

① 徐辉富:《现象学研究方法与步骤》,学林出版社2008年版,第136页。

② [英]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第175页。

③ 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第101页。

④ [英]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第183页。

发的,他要把自己的审美经验传达给接受者,他要把事物的美描绘给接受者。但这种传达必须是隐喻式的,而不能是直白的;它必须是新颖的,而不应该是刻板照搬的;它应该是内涵丰富细腻的,而不应该是简单粗糙的。可以说,艺术最为细腻的情感表现往往就蕴含在精致的艺术描绘中,而这种描绘不一定是直感的,还可以是想象的,是虚拟空间的。所以说,一个描绘的成功与否,并不在于给接受者把事物描绘得多真实、多细腻,而在于给接受者提供了多少想象的空间,给接受者提供了多少想象的机遇。

三、了解音乐情感

音乐是情感的艺术。音乐在有意味的形式下融入了艺术家诸多的情感,甚至是生命的全部,这也成为我们理解音乐隐喻的一条重要渠道。

艺术情感是一种特殊的情感,不同于人们日常生活中的情感。它在一种隐喻的形式下,带给接受者某种审美享受。因此,艺术情感是可控的,是理性的。真正意义上的艺术情感是一种理性的存在,而非“横溢式”的流泻,它让人们在一种冷静的思索中感受其“强烈”,感受其“悲伤”,这样,接受者就“控制了作品的情感,成为情感的主人,从而达到了一种审美的自由”^①。因此,艺术接受应该是轻松的、惬意的,应该是一种情感的愉悦和享受,而不应该是“压力和压制”,不应该是某种精神负担。这样,艺术家和接受者就“不再生活在事物的直接的实在之中,而是生活在纯粹的感性形式的世界中。在这个世界中,我们所有的感情在其本质上和特征上都经历了某种质变过程。情感本身解除了它们的物质重负,我们感受到的是它们的形式和它们的生命,而不是它们带来的精神重负”^②。

音乐的形式是情感的形式。可以说,音乐就是情感的形式化。音乐家依靠某种形式,把音乐呈现给接受者,同时也把形式以外的内容表现给接受者,让接受者在受到精神愉悦的同时,也得到某种思想的启迪。因此,音乐就是这样,它是将情感的东西以形式的方式呈现给听众,运用音乐符号将情感转变成知觉的东西。所以,苏珊·朗格说:“一旦艺术家掌握了操纵符号的本领,他所

① 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡西尔-朗格美学”的一种解读》,学林出版社2008年版,第105页。

② [英]恩斯特·卡西尔:《人论》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第197页。

掌握的知识就大大超出了他全部个人经验的总和。艺术品表现的是关于生命、情感和内在现实的概念，它既不是一种自我吐露，又不是一种凝固的‘个性’，而是一种较为发达的隐喻或一种非理性的符号，它表现的是语言无法表达的东西——意识本身的逻辑。”^①

艺术的情感是一种超越现实的情感，一种审美的情感，一种富有隐喻价值的情感。它来源于现实，但又超越现实。它既可以是艺术家自身生命体验的一种隐喻的艺术化表现，也可以是虚构的生命的渴求与成长。音乐更多的是一种天赋，而并非生活的实在。贝多芬、莫扎特、聂耳等人的音乐给我们以无限的悲伤和震撼，那是他们对生活的升华，那是他们的天赋。因此，只有具有音乐天赋的艺术家才能把普通的情感升华为艺术的情感、审美的情感，才能使音乐成为陶冶人、震撼人、荡漾人情感的具有审美价值和隐喻价值的艺术，一种让接受者感到新奇和惊讶、又深深被其感染和陶醉的艺术。

第二节 投入主观情感

一、感受音乐形象

任何艺术形式，要想实现其隐喻价值，都必须创造形象。之所以说艺术形象是隐喻的，是因为艺术家在创造艺术形象的时候，并不是要把对象表现得多么像，而关键是要把对象表现得多么美，也就是要融入自己内在的情思和审美价值观，把“内在形象”变为“外在形象”，这个过程是很艰难的。“因而，将心灵的‘内在形象’转化为一种艺术的‘外在形象’是一个相当艰难的过程，只有高超的艺术家，真正把握艺术媒介本身的特性，才能真切地将‘内在的心灵形象’转化为‘外在的艺术形象’。”^②因而，要了解艺术隐喻，就必须了解艺术家，就必须了解艺术家艺术情感的形成过程，就必须准确把握艺术家所创造的艺术形象。

然而，和其他艺术形式不同，音乐的形象却不是具体的，它是完完全全的

① [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社 1983 年版，第 25 页。

② 李咏吟：《创作解释学》，广西师范大学出版社 2004 年版，第 91 页。

隐喻，是一种替代式的表现，它的基本方法就是借助声音表现一切。音乐不可能像文学那样用语言去描绘、去说明，不可能像绘画和雕塑那样用色彩和线条去描绘，不可能像影视作品那样用动态画面去表现，给人以直接的形象感受。音乐给我们的是一种在一定时间内乐音的运动，它需要人们去想象，需要人们全身心地投入。因而，聆听音乐容易，感受音乐却不容易，要真正理解音乐就更不容易，因为音乐过于抽象，它的一切都蕴含在声音中，而声音却是我们最难感受的一种东西，因为它的内在实在是太复杂了。从音乐创作的角度来看，“‘音乐形象的创造’则是一种声音化的创造方式，一切源于声音，一切也要回到美妙自由的‘和声’上来，或者通过器乐表现出纯粹的音乐声音，或者通过人体器官表现出富有韵律和语义性的歌咏的声音。当然，器乐的声音是不确定的，没有明确具体的内容，乐声需要借助丰富的情感想象和刺激反映来进行形象加工和创造，歌声则需要对语义进行加工联想，它是一种配乐的诗歌，是音乐与文学的一种有机结合，其音乐形象表现得比较明确具体。音乐形象的感知既有一种‘创作主体不在场’的纯粹声音感知方式，即通过声音本身感知和想象艺术形象，还有一种‘创作主体在场’的表演性声音与形体形象的感知方式，即审美感知者可以通过观赏表演者的神情形体变化以及音乐本身的音响刺激，在音乐主题的指引下自由地想象不确定的主体性的自由艺术形象，音乐形象的符号图式既是曲谱调式的，又是纯粹声音情感的”^①。

音乐作为情感的艺术，它对形象的塑造实际上是对人的生命活动与自然景观的再造性活动，这个过程充满着音乐家的想象。音乐家的创造是一种全身心的投入，他甚至会调动自己人生的全部积累和发现。他既要体现自己对生活的理解和发现，又要将生活的原本提炼和凝缩为审美的生活、典型的生活。因此，接受者在理解音乐的时候，应该也必须紧紧抓住音乐形象的生命性，也就是音乐作为一种生命的存在。要知道，音乐只有表现了生命活动，它才有价值，才有意义，音乐的真正隐喻价值才能体现出来。那既然创造艺术形象并不是音乐的优势和特长，音乐家又为什么要塑造呢？这是因为“音乐艺术形象则有助于生命本身的每一根神经每一个细胞的活跃，它的声音旋律和歌唱本身直接唤醒人的强烈的动态的本原性生命感受，它可以使人精神振奋，不能自制，也可以使人沉吟遐想，步入虚幻之境。音乐的情绪刺激与精神制约力十分强大，它可

① 李咏吟：《创作解释学》，广西师范大学出版社2004年版，第92—93页。

以通过声音本身直接唤醒个体的生理性反应和生命化强烈感知。音乐是最古老最本原又最有活力最年轻的艺术形式,它永远随着时代、节奏和情绪变化,永远‘激荡着’时代之声,所以,美术形象与音乐形象更多地局限于个体生命本身,即它通过强烈的色彩刺激和声音刺激唤醒个体的生命感觉,它让生命感知体享受生命并沉醉于生命本身之中”^①。所以,音乐不仅仅是观赏的艺术,它更是让人体验,让人回味,让人想象,让人感受的艺术,它要让人感受情感、感受生命,这也就是音乐的隐喻所在。

从本质上来说,艺术不仅要表现生活,而且要审美地表现生活,更要隐喻地表现生活,它应该是“艺术形象的生命象征性与隐喻性的深刻表达,也就是说,我们通过艺术形象的创造本身应该达成什么样的生命理解才是艺术形象创造的关键”^②。因此,人们对艺术的理解,当然不能脱离艺术家给予我们的具有生命价值的艺术形象。

二、投入音乐情感

任何艺术都是艺术家情感的结晶,有的甚至是艺术家全部生命意义与价值的凝聚。这种结晶,这种凝聚,艺术家主要通过艺术形象的生命运动给我们展示出来。艺术家把他的情感全部投入其中,其中一个重要目的就是希望通过艺术形象隐喻地把艺术情感传达给接受者。那么相应地,接受者在接受艺术的过程中,也应该怀着一种积极的态度,投入自己全部的情感来感受艺术,只有这样,才有可能找到自己情感与艺术情感的对接点,那才有可能正确理解艺术作品的审美意义和隐喻内涵,领悟其高妙的审美价值和隐喻价值。

可以毫不夸张地说,任何一个音乐家都会不由自主地追求音乐的表现性,实现表现性的其中一条重要途径就是音乐形象的运动。这音乐形象当然是由音乐最基本的节奏、旋律、和弦、和声等因素组成的。可以肯定的是,音乐家在艺术地搭配这些音乐元素的时候,是带着某种情绪或情感进行的,那么所“塑造”出来的这些音乐形象就必然是已经发生或者即将发生的事件的情绪性或者情感性反映。由此看来,形象与情感便成为一对互动的关系。也就是说,音乐家对音乐形象的创造必然伴随着一种情景的再现,必然会发挥音乐独有的魅力,

① 李咏吟:《创作解释学》,广西师范大学出版社2004年版,第93—94页。

② 同上书,第94页。

在一种起伏与悠扬中把人们带入一种奇妙的情境，并体验其中的情感，同时也促使接受者调动起自己的人生感悟和生命回忆，这样，接受者和音乐、音乐家就达成了某种情感上的契合，从而使音乐的隐喻价值得以实现。

音乐的情感之所以能够很容易让接受者接受或者达到情感上的共鸣，其中还有一个重要原因，就是音乐家在音乐创作过程中，已经融入了自己的“意向”，也就是自己的“意向”已经融入到了音乐形象当中。这种“意向”在音乐中是一种隐喻的存在，需要接受者去仔细品味，认真解读。接受者在欣赏音乐的时候，也自然就应该采用意向性感知方式感受音乐，因为“‘意向性感知方式’是审美主体主动地参与到感知活动中去并有目的地认知对象的一种精神活动。一方面，意向性感知活动方式是对自然感知方式的一种强有力的补充，即意向性感知方式弥补了自然感知方式的‘被动性缺陷’并使感知本身更有利于主体的想象性创造；另一方面，意向性感知方式还最大限度地开拓了自然感知方式所‘储存的全部内容’”^①。欣赏者作为审美主体，他在接受音乐的时候，并不是被动的接受，而是带着某种渴望、某种情思、某种思想去观赏音乐的，在观赏过程中，他必然要投入很多情感甚至全部情感，他会把自己对于生活的理解融入其中，这同时也体现了他的审美倾向性，并且他本身的审美意向性还会拓展和加深音乐的内涵与外延，从而使音乐的隐喻价值最大化。

三、要善于追问

既然对音乐的接受和解释是一种积极主动的艺术行为，那么接受者就应该带着更多的问题追问音乐乃至音乐家，这就是人们平时所说的带着问题去观赏。

诚然，艺术家追求的是完美，音乐这种艺术形式也不例外。由于音乐是情感的艺术，是运动的艺术，那么一部音乐作品中，虽然艺术家付出了很多，甚至倾注了全部情感，然而，这些付出，这些情感，虽然不敢贸然说艺术家的情感不一定真实，但作为情感的艺术最容易走向情绪化，这却是不争的事实。同时，音乐也更容易被夸张和变形所左右，从而使得音乐容易“变味”，这也是需要警惕的。

当然，更多的音乐作品，尤其是伟大音乐家的作品，由于音乐家人生阅历

^① 李咏吟：《创作解释学》，广西师范大学出版社2004年版，第89页。

的丰富和生命体验的深刻，他们的音乐作品更具有审美价值和隐喻价值，当然，对其音乐作品的理解也可能会更困难一些。所以，接受者在欣赏这些音乐家的作品的时候就要有足够的知识方面和精神方面的准备，更重要的是要善于追问，在欣赏过程中要多问几个为什么。追问，其实是一种思考，一种投入，一种具备了一定学识和一定欣赏能力的表现。当然，追问，更多地也是对音乐的一种情感投入。艺术家创造音乐需要投入，欣赏者欣赏音乐就更需要投入，尤其是情感投入。因为音乐家是出于某种意向给我们创设了一个情境，他的投入更多的是比较明确的。相对而言，接受者所接受到的却是一个“陌生”的情境，因此，他在接受音乐的时候，不仅要具备相关的音乐知识，更需要充盈的情感投入，这样才有可能使音乐“我化”，感悟到音乐的真谛。可见，追问在理解音乐上占据着多么重要的地位。

其实，追问也是一种参与行为。也就是说，接受者在欣赏音乐的时候就已经参与到音乐的三度创作中去了，他对音乐形象的进一步形成和音乐隐喻的进一步开掘都会起到相当重要的作用。所以，接受者在欣赏音乐的时候投入得越多，追问得越多，那音乐的价值也会随之不断提升，其隐喻价值也会得到更多的拓展和深化，随之而来的就是音乐的审美价值也会得到一定的提升。所以，在欣赏过程中对音乐的追问，其实是一种艺术价值学行为，它对促使和推进艺术的审美价值和隐喻价值至关重要，音乐艺术尤其如此。

当然，对音乐的追问，并不是一般意义上的怀疑，而是带着一种求知和平和的态度，带着一种专业和审美的心态去追问的。追问实际上是一种很高层次的行为，并不是任何人都可以追问的，追问体现的是一种学术的探索，体现的是一种审美过程，体现的是一种对艺术的“良思”。

第三节 了解音乐表现的复杂性

一、感受音乐的动态性

艺术是隐喻的，艺术的创作过程是复杂的。音乐作为情感的艺术、抽象的艺术，它的内在就更复杂，就更不容易理解。所以人们理解音乐，就必须照顾到音乐的方方面面，尤其是要考虑到音乐的隐喻性，对其隐喻价值予以更多关

注。因为不能很好地解读隐喻，就不可能很好地把握音乐，也就不可能正确解读音乐的真正“内在”。

的确，音乐是很复杂的。但音乐的复杂性并不主要表现在其抽象性上，这是我们首先应该理清的。因此在理解音乐时，尤其是理解音乐隐喻的时候，就不能把主要精力放在对其抽象性的破解上，而是应该紧紧把握住音乐的声音、音乐的形象这两个最基本元素。当然，音乐的声音和音乐的情感是一对关系链，它们本身有着内在的联系。也就是说，音乐本身是抽象的，音乐的形象也就只能依靠声音来钩织和形成。为此，“首先，要认识音乐形象的创造有多重主体形式：一是作曲家的音乐创造，它具体表现了乐谱文本；二是演奏家的音乐创造，它具体表现为借助器乐进行舞台演出并为观众提供美丽的声音享受或音乐录音制作的艺术唱片文本；三是歌唱家的音乐创造，它具体表现为借助歌喉伴随音乐曲调唱出歌词，从而形之于舞台演出或歌声录音记录文本”^①。只有搞清楚音乐的这多重主体形式，有针对性、有专业性、有创建性地去感受、认识、品味音乐，也许才能真正正确解读隐喻的音乐，进而认识到音乐的隐喻价值。

由此看来，音乐的形象乃至音乐隐喻是由作曲家、演奏家和观众，或作曲（词）家、歌唱家和观众，或作曲（词）家、演奏家、歌唱家和观众共同来完成的。这也就是说，音乐是动态的，音乐的形象也是动态的，音乐的隐喻当然也是动态的。因而，对音乐形象、音乐隐喻的理解就不能仅仅局限于音乐的乐谱文本，而应该把注意力放在音乐的每一次创造过程中。可以说，音乐家的每一次演奏、每一次演唱，尽管其基本的东西是不变的，但音乐的形象“重塑”、音乐隐喻的“开掘”却是在不断变化的。当然，永远不可能割断的是音乐文本创造者和演奏家、演唱家等二次创造者的关系，因为音乐形象及其隐喻的创造与实现主要是由他们来完成的，他们之间的关系是唇齿关系，是谁也离不开谁的。所以，对音乐的理解和分析，就不能仅仅停留于传统的技术分析上，而更多地应该关注音乐的声音和形象。因为“作曲家的乐思离不开他的生命感知想象与情景记忆，他力图通过曲谱、乐调、和声去实现他心中的形象，实际上，作曲家的乐曲有其强烈的生命形象相伴始终。演奏家的不同乐器展示出不同音色的音乐形象与音乐效果，一般人认为演奏家的音乐形象创造是通过‘音响形象’

^① 李咏吟：《创作解释学》，广西师范大学出版社2004年版，第100页。

实现的,这就完全割裂了演奏与音乐曲谱之间的联系,实质上,音乐家与其音乐‘共同在场’是一种最基本的存在形式,至于录音文本实质上也摆脱不了艺术家的生命形象,即艺术家的演奏形象和他们演奏的曲谱中的形象交融统一起来了。演奏家在具体的演奏中既要依托曲谱与演奏技巧,同时他又要超越于技术之上,在他的心中和观众心中才能形成固定的乐曲主题与个体的自由体验合成的自由的音乐形象,即通过美丽的乐音来进行情感享受和生命遐想,这种形象感知创造是由演奏家和观众共同完成的。他们共同完成的音乐形象之间有着内在的本质的精神关联,也有着根本性的区别。歌唱家的形象更为生动一些,音乐旋律在具体的歌唱演出中已转成了一种配乐形式或内在韵律,而歌声本身则与歌唱家本人的情感传达一起构成了一种独有的艺术形象,在歌词的咏唱中,无论是艺术家本人还是听者都可以感受到生命的原初情景,生成自由的生命形象”^①。所以,感受音乐离不开音乐现场,既离不开音乐的原创者,也离不开音乐的二度、三度创造者,这是由音乐本身的运动性所决定的。

二、了解音乐形象的复杂性

从以上情况来看,音乐的确是复杂的,它并不像我们一般人想象的那样,似乎是谁都懂、谁都能欣赏的艺术,而是一门既抽象又形象、既简单又复杂、既静止又运动、既闭合又开放的艺术。作为一门三度创造的艺术,中间还常常会有其他诸多环节(诸如指挥、灯光、氛围等)影响,这就使得他的可变性大大增多。

音乐是复杂的,一方面是因为音乐是三度创造的艺术,其音乐形象本身是相当复杂的,另一方面也是因为音乐是隐喻的原因。从形象的角度看,音乐包括了音响形象、情景形象和人物形象等。音响形象就是依靠乐器的搭配形成音响,进而创造出一种让人能够联想和想象出来的形象、感受得到的形象,这种形象往往依靠声音的搭配、起伏、大小、拟声等手法形成。乐器的绝妙是让我们跟着它的声音去“寻找”,去感受,在一种迷茫中逐渐清晰,在一种陶冶中逐渐清醒,从而把人们带入一个艺术的境界,让人们的身心得一次彻底的愉悦和解放。与此同时,音响形象往往能够给人们创造出一种艺术情景,这也就

① 李咏吟:《创作解释学》,广西师范大学出版社2004年版,第100—101页。

造就了情景形象的诞生。情景形象往往能够勾起接受者的某种回忆或思维深处的记忆,所以,情景形象往往能够带人们到达一种美妙境界,让人们陶醉,让人们回味,让人们畅想,让人们进而完善此情此景。由此看来,音乐形象确实存在着不确定性。“音乐形象本身因其必须通过音乐和声音来唤起,因而,形象本身所指代的具体内容也就不固定,特别是纯粹音乐中‘形象想象’会受到较大的障碍”^①。造成这种情况的主要原因是音乐是更为自由的艺术,它有时甚至有点“随心所欲”,它更多的是音乐家内在精神的某种投射,因而,音乐形象本身往往并不是真正意义上的直接的艺术形象,而是一种“间接形象”。“间接形象”要成为真正意义上的形象,就需要人们去联想、想象,就需要我们对其进行关联性心理或情感链接,这样,类似声响和声音才能转换成音乐形象。音乐就是这样,它把一个并不太确定的情感形象勾画给人们,这就需要人们来对它进行还原。当然,这种所谓的“还原”,关键是需要接受者更多的情感投入,而且要“聚精会神”,因为“音乐并非简单地刺激情感,而是通过形象想象来刺激情感,同时,也通过情感本身来激活形象,因为音乐形象本身具有某种不确定性,所以,它的表现形式也就更加自由,在技术上也就要求更专门一些”^②。

三、了解音乐形象及其意义的生成

之所以说艺术是艺术家创造的成果,是因为艺术本身就是创造性思维运作下的产物。在这其中,艺术形象的创造居于核心地位。艺术形象往往是艺术家对生活(生命)体验、记忆表象的一种融合,再加上想象性的创造最终形成的艺术成果,它最终以符号的方式表现出来,这就是艺术文本,它是一种精神化的、生命化的表现,是一种形象化的表现。因此,艺术创造实际上是一个由个别到一般、由具象到符号的过程,即由形象到抽象的过程。而接受者的接受则恰好相反,它是一个由符号到形象、由抽象到具体的过程,再由形象、具体到意义的过程。这是一个互逆的过程。就是在这个过程中,艺术的审美和隐喻意义得以形成,最后得以放大和深化。

艺术形象必须通过艺术符号来表现,正因此,这艺术符号就被心灵化了,

① 李咏吟:《创作解释学》,广西师范大学出版社2004年版,第101页。

② 同上。

也可以说它就是心灵的符号。大部分艺术是以直接的方式表现生活的,而音乐则比较特殊,它是以间接的方式表现生活的。这是因为音乐既是动态的艺术,又是单一的声音的艺术。因而,对音乐的感知主要靠精神的感受或灵魂的感受。就音乐而言,音乐的艺术形象更多体现了艺术家自由想象的一种精神实质,只不过艺术家是以声音的方式表现出来的,这声音便成为人类普遍意义上的一种精神载体。它不仅承载着艺术家独有的艺术感悟,也更多承载着人类普遍的精神蕴涵。所以它不仅是审美的,更是隐喻的。

艺术隐喻的形成是在一种转换中形成的,而且一开始隐喻的因素就已经存在。艺术创造的本身也就是艺术家在寻找一种相似性的替代,以达到对精神内在的表现。因而,艺术符号是艺术形象的载体,而艺术形象则是艺术隐喻的载体。艺术是人类的一种生命活动,是一种人的本质力量的对象化,它把人的生命历程、生命意义、生命理想、生命呼唤蕴含其中,在一种审美的状态下,让人感受其中的隐喻价值。音乐作为声音的艺术,它往往是三度(甚至是四度)的艺术。以歌唱艺术为例,“歌唱艺术本身成了艺术家个人声音形象与身体形象的一种直接创造,当然,其情感形象本身超越了身体形象,但身体形象和声音形象是歌唱家所创造的艺术形象的一个基本符号”^①。因此,音乐的符号是运动的,音乐的隐喻也是具有某种变化性的。当然,音乐作为一种文化,它和以往的传统之间必然存在着某种承继关系,因而,“对真实的原初的生活形象本身的理解构成了‘艺术形象理解’的关键,因为艺术形象‘源自’生活形象,是对本原生命形象的一种‘生命再感知’与‘生命再创造’”^②。

艺术的意义就体现在其形象上,而形象的意义则表现为其生命的意义,生命的意义又以其鲜活的形态和运动的过程最终体现出艺术的隐喻价值和意义。在艺术创造过程中,艺术家必然要把自己的价值判断通过艺术形象给我们反映出来,从而表现出艺术个性。这种艺术个性是鲜明的,但也是隐喻的。因此,“艺术家对不同的生命存在形式就会形成个人判断,对这种现实生命存在的观照就成了艺术形象创造的本质意义所在。进一步说,在这种亲切而又情感复杂的生命感知中,艺术家就会形成丰富复杂的生命理解”^③。艺术家的独有的生命理解

① 李咏吟:《创作解释学》,广西师范大学出版社2004年版,第104页。

② 同上书,第105页。

③ 同上书,第106页。

是艺术意义生成和艺术隐喻形成的关键。因此,“‘艺术形象’就依托于这种对生命的关照,对生命的表现和对生命的理解,可以说,愈是深刻地理解了人的生命意志自身,艺术形象就愈具有生命意义;愈是呈现出深刻的喜剧性与悲剧性的生命形象,就愈能使艺术作品本身放射出思想的光辉”^①。艺术家在把富有生命气息的艺术形象交给接受者的时候,他也就同时把艺术的隐喻意义呈现给了接受者。因此,艺术家不仅创造了艺术形象,而且创造了艺术价值和意义,他在享受美好的同时,也让他的接受者分享这种美好,这就是艺术的真善美。所以说,“艺术形象创造的根本性目的还是为了接受者,即艺术家创作的艺术形象主要不是为了自己享受,而是为了接受者能够体验享受,形象创造本身在艺术家那里更多的是一种才能的证明”^②,当然也是一种思想的证明。

人人对音乐都有着独特的感情,这不仅仅是因为音乐能够带给我们心灵的慰藉或震撼,带给我们情感的愉悦或思想的感化,更因为“音乐就是我们生命的最本原的一种表现形式”^③。

第四节 理解音乐隐喻的途径

艺术是隐喻思维下的产物,音乐作为一种特殊的艺术门类,它当然也是隐喻思维下的产物。音乐是情感的艺术,音乐是运动的艺术,音乐是表现生命的艺术,音乐是审美的艺术,音乐是隐喻的艺术。基于这几个方面,我们便可以通过如下几个途径理解音乐隐喻。

一、了解音乐隐喻思维

人类的思维是隐喻式的,因为“隐喻思维使得人类把存在的东西看作喻依去意指那些难以表达的或不存在的或无形的喻旨”^④。可见,隐喻在人类的思维中居于核心地位。也因为隐喻思维具有情感性、意象性、想象性等色彩,所以音乐思维理所当然也是一种隐喻思维。

① 李咏吟:《创作解释学》,广西师范大学出版社2004年版,第107页。

② 同上书,第107—108页。

③ 同上书,第113页。

④ 王小潞:《汉语隐喻认知与ERP神经成像》,高等教育出版社2009年版,第65页。

音乐作为一种形式上的抽象而实质上形象的两面性艺术,它往往会给人一种错觉,让人感觉到它就是一种抽象的艺术,甚至人们都不敢也不愿意承认它还是一种形象的艺术。当然关于这一点,不能怪罪持这种认识的人,而应该深究音乐的特殊性。正是由于这个原因,诸多从事音乐工作的专家宁肯从事音乐的感性活动,也不愿意从事音乐研究,因为音乐太复杂了,太不同于其他艺术了。但音乐仍然在发展,仍然在进步,它依然在走自己的路,其原因很简单,就是人们需要音乐,生活离不开音乐。而正是由于音乐具有抽象的一面,才造就了音乐比其他艺术更具有隐喻价值的品质。

隐喻在音乐思维中居于核心地位,这是毋庸置疑的。人类原本的艺术形式是诗与音乐合为一体的,被称为是“诗歌”,然而后来,“诗”与“歌”便分离开了,其原因很简单,诗歌作为表情的艺术,它过于直接,其替代性不强,它的隐喻价值有限,所以人们便把音乐从诗歌里面分离了出来,形成了独立的一门艺术。就音乐而言,它更能满足人们的“随心所欲”,更有利于无限表现人们的内在情感,更有利于实现艺术家希望的隐喻效果。正因此,如今音乐依旧繁荣,而且大有成为天下第一艺术门类的趋势,而诗却不断衰落,甚至要走向没落,这真是一种奇怪的现象,让我们感到震惊。

和人类的所有思维方式一样,显然,在音乐思维中隐喻思维同样占据着核心地位。在远古时期,隐喻仅仅是作为人的一种修辞行为出现的。然而自从音乐从诗歌中分离出来以后,隐喻就成为人类的一种普遍的思维方式了,而且是一种居于核心地位的思维方式,因为人类这样选择的出发点本身就是思维的结果。

二、掌握音乐隐喻的特性

作为一种独特的艺术形式,音乐的隐喻思维方式既具有一般艺术形式的特性,当然也有它的独特之处。总体来说有以下五个特点。

一是形象性。音乐是形象的艺术,它以其特有的形象展示和塑造方式达到表现的目的。从一般意义上来说,艺术的思维是要让人们在一种隐喻的表现下认知某种未知或彼岸的东西,从形象来知晓抽象的东西,从“陌生”来感受复杂的东西。也就是说,“隐喻的实质在于,我们用一种熟知的、具体的对象和境况隐喻地去谈论另一种生疏的、抽象的东西的图像,为的是力图把握它和理解它。简言之,隐喻思维是形象的,隐喻思维过程是一个由形象见抽象、由具体

推复杂、由已知到未知的过程”^①。所以，理解音乐隐喻就要紧紧把握住音乐隐喻的关键要素，那就是情感、运动、形象等。

二是意向性。音乐创造必然要体现音乐家的内在意向。意向是一种明确的东西，它实际上是一种隐喻的表现，例如音乐之表现信念、害怕、希望等。然而，各种形式的“紧张、得意以及没有指向的焦虑，它们不是意向性的”^②。因此，有指向的才是意向性的，这种意向性是一种心理的投射。在艺术创造中，是把心理的某种情况以形象的方式表现出来，因而它是隐喻的，而且它是可以理解的。因此，要想理解音乐作品，首先就要搞清楚音乐家的音乐“指向”，即他要用它指向什么。隐喻思维是形象的，同时它又是具有方向性的，它是“B项到A项的投射”^③。从实质上来看，音乐思维属于发散思维，因而具有极大的变通性、灵活性和多元指向性。因此，对隐喻尤其是对音乐隐喻的理解就必须采用发散思维的方式。同时，隐喻又是意义的转移，因而，对音乐隐喻的理解必须对其意义有所选择。

三是创造性。就隐喻本身而言，隐喻是创造性的，这不仅是说隐喻的思维过程是创造性的，而且还指隐喻的成果也是创造性的，尤其是音乐这门艺术。真正意义上的音乐作品，它就应该是完全创新的，是和其他作品不重复、不相叠的，它应该是对某种“具体事物”的描述，从而给我们表现抽象的“意向”和情感，它也必然要采用熟悉的事物给我们表现陌生的事物，这就要求每一部作品都必须是完全创新的，那么其创作的思维过程也必须是创新性的。也就是说，每一部作品的创造，艺术家都会调动以往的全部生命体验，在对生活材料进行比较、类比的基础上，展开联想和想象。这是因为“创造性思维是人类思维高度发展的表现，它离不开联想。一个概念或事物与另一个概念或事物本来毫不相干，但通过联想，可创造出丰富的隐喻关联”^④。有了联想这个基础，音乐家才可以展开想象，而“想象本身就是一种创造”^⑤，如此，音乐家才能够形成并确定音乐的思想。因此，理解音乐的隐喻，就有必要从创造性思维的角度出发，

① 王小璐：《汉语隐喻认知与ERP神经成像》，高等教育出版社2009年版，第69页。

② 〔美〕约翰·R.塞尔：《意向性——论心灵哲学》，刘叶涛译，上海世纪出版集团2007年版，第1页。

③ 王小璐：《汉语隐喻认知与ERP神经成像》，高等教育出版社2009年版，第69页。

④ 同上书，第73页。

⑤ 同上。

充分调动人们的联想和想象,以最大限度地还原和再造音乐意象,进而破解音乐隐喻。

四是简约性。音乐是简约的,在所有艺术中,它和诗非常类似,都有极其简约的艺术形式。从辩证的角度看,应该说,越是简约的,也就越是丰富的。音乐隐喻的简约主要表现为隐喻手段的运用上。音乐往往采用形象、跳跃、回环、节奏变化、旋律起伏、和声构建等手段形成简约,这也是音乐隐喻常用的手段。简约的结果是给接受者留下了丰富的想象空间,从而使音乐成为一种隐喻的存在。所以接受者在接受音乐的时候,就要首先充分把握音乐的简约性特征,以最终获得对音乐隐喻的充分理解。

五是语境依赖性。音乐作为一种符号的艺术,其特殊的语言使得音乐也具有一定意义的语境特征,因此,对音乐隐喻的理解当然就离不开一定音乐的特殊语境。音乐语境一般又分主观语境和客观语境。主观语境是指接受者对音乐隐喻的熟悉程度、年龄和文化层次等影响隐喻认知的主观因素;客观语境是指影响音乐隐喻理解的上下乐段、情景和文化背景等客观因素。^①所以,要想正确理解音乐的隐喻,欣赏者首先要具备必要的音乐知识,对音乐符号及其表现的一般形式要熟练掌握。具备了这些,欣赏者才能够进入音乐,进而感受音乐,然后才能展开联想和想象,实现对音乐意象的“补白”,最终达及对音乐隐喻的理解。因此,对隐喻的理解不能脱离音乐符号本身,这是一定要明确的。

① 王小潞:《汉语隐喻认知与ERP神经成像》,高等教育出版社2009年版,第76页。

主要参考文献

中文论著：

1. 邓福星：《艺术前的艺术——史前艺术研究》，山东文艺出版社 1986 年版。
2. 张大松主编：《科学思维的艺术——科学思维方法论导论》，科学出版社 2008 年版。
3. 郑元者：《艺术之根——艺术起源学引论》，湖南教育出版社 1998 年版。
4. 何星亮：《中国图腾文化》，中国社会科学出版社 1992 年版。
5. 轩小杨：《先秦两汉音乐美学思想研究》，中国社会科学出版社 2011 年版。
6. 王文锦：《礼记译解》（上、下），中华书局 2001 年版。
7. 赵仲邑译注：《文心雕龙译注》，漓江出版社 1982 年 4 月版。
8. 李希凡总主编：《中华艺术通史》，北京师范大学出版社 2006 年版。
9. 张沛：《隐喻的生命》，北京大学出版社 2004 年版。
10. 王国维：《宋元戏曲史》，凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社 2007 年版。
11. 尚杰：《德里达》，湖南教育出版社 1999 年版。
12. 高天编：《接受式音乐治疗方法》，中国轻工业出版社 2011 年版。
13. 洪汉鼎：《现象学十四讲》，人民出版社 2008 年版。
14. 沈旋、谷文娴、陶辛：《西方音乐史简编》，上海音乐出版社 1999 年版。
15. 林宝珠：《隐喻的意识形态力》，厦门大学出版社 2012 年版。
16. 余小明：《文学研究的生态学隐喻》，广西师范大学出版社 2011 年版。
17. 高燕：《视觉隐喻与空间转换》，复旦大学出版社 2009 年版。
18. 王小璐：《汉语隐喻认知与 ERP 神经成像》，高等教育出版社 2009 年版。
19. 束定芳：《隐喻学研究》，上海外语教育出版社 2000 年版。
20. 耿占春：《隐喻》，东方出版社 1993 年版。
21. 曾胜：《视觉隐喻》，中国社会科学出版社 2012 年版。
22. 冯广艺：《汉语比喻研究史》，湖北教育出版社 2002 年版。

23. 张浩:《思维发生学》(增订版), 中国社会科学出版社 1994 年版。
24. 张前、王次炤:《音乐美学基础》, 人民音乐出版社 1992 年版。
25. 潘菽:《意识——心理学的研究》, 商务印书馆 1998 年版。
26. 胡潇:《意识的起源与结构》, 商务印书馆 2004 年版。
27. 刘波:《天地人巨系统观》, 安徽教育出版社 1993 年版。
28. 谢冬冰:《表现性的符号形式——“卡希尔-朗格美学”的一种解读》, 学林出版社 2008 年版。
29. 田运主编:《思维词典》, 浙江教育出版社 1996 年版。
30. 张尧均:《隐喻的身体——梅洛-庞蒂身体现象学研究》, 中国美术学院出版社 2006 年版。
31. 李咏吟:《创作解释学》, 广西师范大学出版社 2004 年版。
32. 朱全国:《文学隐喻研究》, 中国社会科学出版社 2011 年版。
33. 彭立勋:《美感心理研究》, 湖南人民出版社 1985 年版。
34. 施旭升主编:《中外艺术关键词》, 凤凰出版传媒集团江苏人民出版社 2009 年版。
35. 赵维森:《隐喻文化学》, 西北大学出版社 2007 年版。
36. 赵一凡、张中载、李德恩主编:《西方文论关键词》, 外语教学与研究出版社 2006 年版。
37. 邹元江:《中西戏剧审美陌生化思维研究》, 人民出版社 2009 年版。
38. 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》, 商务印书馆 1980 年版。
39. 郭贵春:《隐喻、修辞与科学解释》, 科学出版社 2007 年版。
40. 李健:《比兴思维研究》, 安徽教育出版社 2003 年版。
41. 温寒江、连瑞庆:《开发右脑——发展形象思维的理论 and 实践》, 浙江教育出版社 1997 年版。
42. 张鹏翔:《历史思维对科学思维的解蔽》, 中国社会科学出版社 2007 年版。
43. 朱光潜:《朱光潜美学文学论文选集》, 湖南人民出版社 1980 年版。
44. 朱行能:《写作思维学》, 人民出版社 2007 年版。
45. 朱光潜:《文艺心理学》, 安徽教育出版社 1996 年版。
46. 杨立元:《创作动机论》, 吉林大学出版社 2007 年版。

47. 李维主编:《心理学百科全书》,浙江教育出版社 1993 年版。
48. 中国社会科学院外国文学研究所编:《外国理论家作家论形象思维》,中国社会科学出版社 1979 年版。
49. 朱青生:《没有人是艺术家,也没有人不是艺术家》,商务印书馆 2000 年版。
50. 童庆炳:《艺术创作与审美心理》,百花文艺出版社 1992 年版。
51. 滕守尧:《审美心理描述》,四川人民出版社 1998 年版。
52. 钱谷融、鲁枢元:《文学心理学》,华东师范大学出版社 2003 年版。
53. 鲁枢元等主编:《文艺心理学大词典》,湖北人民出版社 2001 年版。
54. 张法、吴琼、王晓旭:《艺术哲学导引》,中国人民大学出版社 1999 年版。
55. 余秋雨:《艺术创作论》,上海教育出版社 2005 年版。
56. 严云受、刘锋杰:《文学象征论》,安徽教育出版社 1995 年版。
57. 贺昌盛:《象征:符号与隐喻》,南京大学出版社 2007 年版。
58. 耿占春:《失去象征的世界》,北京大学出版社 2008 年版。
59. 徐辉富:《现象学研究方法与步骤》,学林出版社 2008 年版。
60. 蔡仲德:《中国音乐美学史》,人民音乐出版社 2003 年版。
61. 叶明春:《中国古代音乐审美观研究》,人民音乐出版社 2007 年版。
62. 彭吉象主编:《中国艺术学》,北京大学出版社 2007 年版。
63. 长兆:《中国艺术史纲》,商务印书馆 2006 年版。

外文译著:

- 1.〔英〕米兰达·布鲁斯-米特福德、菲利普·威尔金森:《符号与象征》,周继岚译,生活·读书·新知三联书店 2010 年版。
- 2.〔英〕克莱夫·贝尔:《艺术》,薛华译,江苏教育出版社 2005 年版。
- 3.〔德〕埃德蒙德·胡塞尔:《现象学的观念》,倪梁康译,上海译文出版社 1986 年版。
- 4.〔法〕保罗·利科:《活的隐喻》,汪堂家译,上海译文出版社 2004 年版。
- 5.〔荷〕F. R. 安克施密特:《历史与转义:隐喻的兴衰》,韩震译,北京出版集团文津出版社 2005 年版。
- 6.〔美〕斯蒂芬·戴维斯:《音乐的意义与表现》,宋瑾、柯杨等译,湖南文艺出版社 2007 年版。

- 7.〔英〕维克多·特纳：《象征之林》，赵玉燕、欧阳敏、徐洪峰译，商务印书馆 2006 年版。
- 8.〔意〕维柯：《新科学》，朱光潜译，人民文学出版社 1986 年版。
- 9.〔美〕杨克勤：《庄子与雅各》，华东师范大学出版社 2012 年版。
- 10.〔美〕马克·罗思科：《艺术家的真实》，岛子译，广西师范大学出版社 2009 年版。
- 11.〔美〕苏珊·桑塔格：《疾病的隐喻》，程巍译，上海译文出版社 2003 年版。
- 12.〔美〕约翰·R. 塞尔：《意向性——论心灵哲学》，刘叶涛译，上海世纪出版集团 2007 年版。
- 13.〔美〕雷·韦勒克、奥·沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，生活·读书·新知三联书店 1984 年版。
- 14.〔法〕让-雅克·卢梭：《论语言的起源——兼论旋律与音乐的摹仿》，洪涛译，上海人民出版社 2003 年版。
- 15.〔法〕罗兰·巴特：《符号学美学》，董学文、王葵译，辽宁人民出版社 1987 年版。
- 16.〔德〕格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆 1984 年版。
- 17.〔法〕列维-布留尔：《原始思维》，丁由译，商务印书馆 1981 年版。
- 18.〔古希腊〕亚里士多德：《修辞学》，罗念生译，生活·读书·新知三联书店 1991 年版。
- 19.〔美〕路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》，杨东莼、马雍、马巨译，商务印书馆 1977 年版。
- 20.〔法〕罗丹口述，葛赛尔记：《罗丹艺术论》，沈琪译，人民美术出版社 1978 年版。
- 21.〔美〕加里·R. 卡比、杰弗里·R. 古德帕斯特：《思维——批判性和创造性思维的跨学科研究》，韩广忠译，中国人民大学出版社 2010 年版。
- 22.〔美〕纳尔逊·古德曼：《构造世界的多种方式》，姬志闯译，上海译文出版社 2008 年版。
- 23.〔英〕恩斯特·卡希尔：《人论》，甘阳译，上海译文出版社 1985 年版。
- 24.〔美〕乔治·桑塔耶纳：《美感》，缪灵珠译，中国社会科学出版社 1982 年版。
- 25.〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《抽象语言与隐喻》，载阿恩海姆、霍兰、蔡尔德

- 等:《艺术的心理世界》,周宪译,中国人民大学出版社2003年版。
- 26.[美]戴卫·赫尔曼主编:《新叙事学》,马海良译,北京大学出版社2002年版。
- 27.[美]纳尔逊·古德曼:《艺术的语言——通往符号理论的道路》,彭锋译,北京大学出版社2013年版。
- 28.[俄]伊戈尔·斯特拉文斯基:《音乐诗学六讲》,姜蕾译,上海音乐学院出版社2008年版。
- 29.[德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,商务印书馆1979年版。
- 30.[美]F.大卫·马丁、李·A.雅各布斯:《艺术导论》,包慧怡、黄少婷译,上海社会科学院出版社2011年版。
- 31.[法]雅克·德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版。
- 32.[日]厨川白村:《苦闷的象征》,鲁迅译,百花文艺出版社2000年版。
- 33.[美]V.C.奥尔德里奇:《艺术哲学》,程孟辉译,中国社会科学出版社1986年版。
- 34.[法]加斯东·巴什拉:《空间的诗学》,张逸婧译,上海译文出版社2009年版。
- 35.[美]鲁·阿恩海姆:《艺术心理学新论》,郭小平、翟灿译,商务印书馆1996年版。
- 36.[比]贝尔纳·福克鲁尔:《音乐和现代个体的诞生》,载[法]茨维坦·托多洛夫、罗贝尔·勒格罗、[比]贝尔纳·福克鲁尔:《个体在艺术中的诞生》,鲁京明译,中国人民大学出版社2007年版。
- 37.[英]巴克森德尔:《意图的模式》,曹意强、严军、严善錞译,中国美术学院出版社1997年版。
- 38.[古希腊]亚里士多德:《诗学》,罗念生译,载[古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社1982年版。
- 39.[法]让-保罗·萨特:《想象》,杜小真译,上海译文出版社2008年版。
- 40.[英]L.S.斯泰宾:《有效思维》,吕叔湘、李广荣译,商务印书馆1997年版。
- 41.[法]让-保罗·萨特:《想象心理学》,褚朔维译,光明日报出版社1988年版。

- 42.〔苏联〕高尔基：《论文学》，戈宝权译，人民文学出版社 1978 年版。
- 43.〔美〕鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，四川人民出版社 1998 年版。
- 44.〔美〕苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社 1983 年版。
- 45.〔美〕苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社 1986 年版。

后 记

历经4年多的酝酿、搜集资料、构思和写作,《音乐隐喻学》这本书终于完稿了。

总的来说,音乐隐喻作为人类最古老、最重要的一种艺术思维形态,对其展开深入科学的研究,是我一直以来的一个夙愿,如今这个夙愿总算实现了。其目的很简单,就是希望它能够进一步完善音乐理论体系,希望它对艺术美学乃至艺术理论能够起到增砖添瓦的作用,当然,也希望它能够实实在在地解决音乐创作、演出、接受中的一些实际问题。

书写完了,我首先感到的是一种轻松,之所以轻松,是因为写作确实是一件很辛苦的事情,尤其是理论性著作的写作,它不仅需要有缜密的逻辑架构,而且还要翻阅甚至购买大量的书籍资料。前期的工作既烦琐又很折磨人,甚至让人常常感到焦虑,而后便是书的命名和章节的构架,每一个环节都不敢有半点马虎。好在我认识许多学术界的前辈和朋友,他们给了我诸多指点和帮助。像这个书名,原本是打算把它叫作《音乐的隐喻》的,后来在一次工作中和著名学者、北京大学博士生导师龙协涛先生谈及此事,龙先生饶有兴趣,建议干脆把书名叫作《音乐隐喻学》,在场的教育部社会科学司出版管理处的田敬诚处长也觉得龙先生的建议甚好,于是我就大胆地用了这个名字,从此也就宣告了一个新的学科“音乐隐喻学”的诞生。还有《高等学校文科学术文摘》杂志社社长、总编辑姚申先生,《人民音乐》杂志常务副主编金兆钧先生,《交响:西安音乐学院学报》常务副主编李宝杰先生等,都给了我极大的帮助和鼓励。同事中像著名鲁迅研究专家段国超先生、音乐学研究方面颇有成绩的杨冬菊女士等在研究思想和专业上都给予了诸多帮助和支持。有他们的帮助和鼓励,我才有决心和信心把这本书写下去。甚至在这本书完稿的前一天,也就是9月23日,段先生还来看望并鼓励我。有他们的帮助和鼓励,我也就轻松了许多。我真不知道该如何感谢他们才是,我想最好的办法就是继续写下去!其次就是我在短暂的轻松之后又感到有一种诚惶诚恐和压力,其原因很简单,就是我虽然从事

艺术思维研究已经有 15 个年头了，但对音乐隐喻展开全面研究，那还是大姑娘坐轿——第一回，自然心里有很多不踏实。

当然，不管如何，这本书就像我的孩子一样，它毕竟已经诞生了。既然诞生了，我就必须勇敢地面对它，承认它的存在，接受大家的批评与帮助，让它健康成长。

当然，最应该感谢的还是学校领导丁德科院长，他很认可和赞赏我的研究，给了我极高的评价，且学校设立了资金充裕的出版基金，使我等的著作得以面世。不仅如此，他还要求社会科学处的同志积极联系高层次的出版社，以扩大著作的影响力。

这本书最终能在商务印书馆出版，这对我来说，无疑是一件大幸事。

王炳社

2014 年 11 月 25 日



<http://www.cp.com.cn>



ISBN 978-7-100-12130-9



9 787100 121309 >

定价：80.00元

上架建议：音乐研究

[General Information]

书名=音乐隐喻学

作者=王炳社著

页数=239

SS号=14039065

DX号=

出版日期=2016.06

出版社=商务印书馆